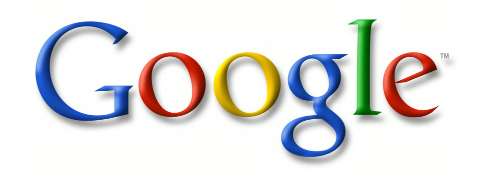
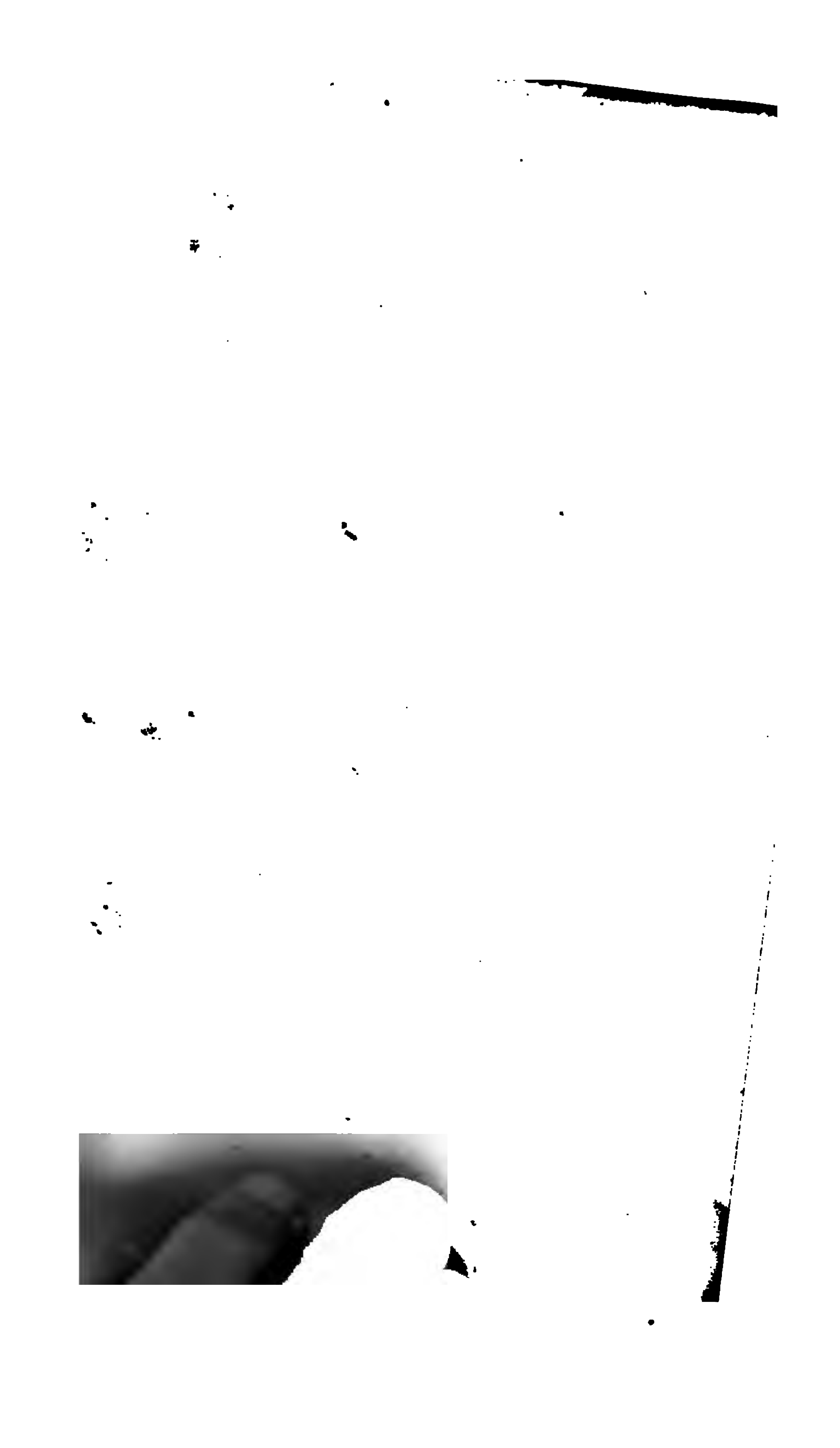





600092578.



ESSAI PHILOSOPHIQUE

SUR

LE PRINCIPE ET LES FORMES

DE LA

VERSIFICATION.

IMPRIMERIE DE GUIRAUDET ET JOUAUST,
RUE SAINT-HONORÉ, 315.

ESSAI PHILOSOPHIQUE

SUR

LE PRINCIPE ET LES FORMES

DE

LA VERSIFICATION,

Par M. Edelestand du Méril.



PARIS,
BROCKHAUS ET AVENARIUS, RUE RICHELIEU, 60.
JOUBERT, RUE DES GRÈS-SORBONNE, 14.

1841

Le premier fait dont l'intelligence soit frappée quand l'étude d'une poésie quelconque force à étudier toutes les autres, c'est la variété, non seulement de leurs formes, mais des principes qui leur servent de base. Avant de rechercher sous quelles influences littéraires l'imagination d'un peuple a grandi, et quelle action elle exerce à son tour sur le développement des nations étrangères, on sent donc la nécessité d'examiner quel rôle appartient à la versification dans l'histoire comparée des littératures. Il faut savoir si les nombreuses différences qui en caractérisent les systèmes divers tiennent à la nature même de la poésie, ou se rattachent à des circonstances particulières à chaque peuple, qui sont étrangères à sa vie poétique, et restent indifférentes à ses tendances.

Ces recherches avaient été annoncées sous un titre différent. Les formes de la versification n'ont d'importance réelle que par les causes qui les produisent et les conséquences qui en sortent; pour être philosophiques, de semblables études s'appuient nécessairement sur l'histoire. Mais dans un tel sujet, plus encore que dans les autres investigations du passé, l'histoire ne peut prétendre à quelque valeur qu'à la condition d'expliquer les faits par les idées, et de démontrer l'influence de la succession des uns sur le développement des autres. Quand cette action réciproque ne se manifeste pas clairement à la pensée, les faits ne paraissent que des accidents sans cause; on ne voit dans les idées que des fantaisies individuelles, et les enseignements qui résultaient de leurs rapports demeurent inaperçus. Une

histoire des formes de la versification en Europe ne saurait donc avoir un caractère philosophique, car elle serait nécessairement incomplète : des renseignements essentiels lui manquent.

La métrique grecque ne nous est parvenue que dans un état de perfection qui suppose de nombreux changements (1), et nous ne savons point quelles causes les ont successivement produits ; nous ignorons même si le besoin d'harmonie qui perfectionna si promptement la langue agit seul sur la versification, ou si l'imitation de quelque poésie étrangère (2) exerça aussi de l'influence sur ses développements. Sa nature elle-même ne nous est pas entièrement connue, ainsi que le prouvent les différentes explications des savants, et l'on pourrait ajouter que l'insuffisance des données ne permettait pas de l'approfondir. Chez les Grecs, comme chez tous les peuples aux premiers temps de leur histoire, la musique était inséparable de la poésie (3) ; la

(1) Il est au moins fort probable qu'une versification naturelle basée sur l'accent précéda la poésie mesurée d'après une prosodie factice ; peut-être même ne serait-il pas impossible de retrouver quelques restes de cette versification accentuée dans les chœurs d'Aristophanes et dans les chansons populaires qui nous ont été conservées par Athénée, l. VII, p. 319 ; l. VIII, p. 359 et 360.

(2) Les Phéniciens avaient sans doute une poésie, puisqu'on ne connaît aucun peuple qui en ait été entièrement dépourvu ; mais des témoignages positifs nous apprennent que les Persans la cultivaient (Plutarque, *De Iside et Osiride*, ch. 24 ; Xénophon, *Cyropaedia*, l. I, ch. 2 ; Eustathios ad Dionysios, Περιηγησις οἰκουμενης, v. 1059) ; leur goût pour la musique autorise même à croire qu'ils en avaient perfectionné la forme (Ils avaient inventé le nablium ; Athénée, *Deipnosophistae*, liv. IV, p. 175 ; et l'Αραβιος αὐλητης était une expression proverbiale ; Stephanos de Bysance, sub v° Ἐθνικα) ; mais elle nous est entièrement inconnue. Nous sommes dans la même ignorance sur la versification des Égyptiens, quoique le nom et le sujet de plusieurs poëmes soient parvenus jusqu'à nous : l'hymne de Maneros (ap. Hérodote, l. II, ch. 79), le cantique en l'honneur d'Isis (Platon, *De legibus*, l. II, p. 657), et le chant sur Sésostris (Plutarque, *De Iside et Osiride*, ch. 24).

(3) En hébreu, un poëme s'appelle ordinairement שיר, chant, et le nom des poëtes, משירר, en est dérivé. On a trouvé dans les peintures de plusieurs tombeaux égyptiens un chanteur qui bat la mesure, et un joueur d'instruments qui l'accompagne (Wilkinson, *Manners and customs of the ancient Egyptians*, ch. VI). Cette union des deux arts a lieu aussi en Chine (voyez le *Chi King*, l. III, f. 26 ; ap. *Jahrbücher der Literatur*, t. LX, p. 264). Il y a chez les Arabes une exception apparente, mais le développement de leur métrique et l'enfance de leur musique ne prouvent rien contre les rapports naturels de la versification et du chant ; cette différence tient à un caractère national trop sérieux pour ne pas être opposé à la musique, et aux prescriptions

déclamation était un chant (1), qui fit pendant longtemps la différence la plus saillante entre les vers et la prose (2); et, lorsque la profession du poëte et celle du musicien se furent séparées (3), on leur donnait encore le même nom (4). La connaissance de la musique est ainsi nécessaire à la science de la versification ancienne (5), et les documents que le temps ne nous a point enviés sont trop peu nombreux (6) et paraissent trop contradic-

de la loi religieuse qui ajoutent encore à cette antipathie; la liaisou n'y a pas moins existé : voyez l'article sur l'Azzat-el-Maila ap. Kosegarten, *Chrestomathia Arabica*, p. 130.

(1) Ἀοιδος, poëte, vient d'ἀειδειν, chanter, et Plutarque dit dans son livre sur la musique : Το γαρ παλαιον... συμβεβηκει τους αὐλητας παρα των ποιητων λαμβανειν τους μισθους, πρωταγωνιστουσης δηλονοτι της ποιησεως, των δ' αὐλητων ὑπηρετουντων τοις διδασκαλοις. Un passage d'Athénée (l. XIV, p. 620) n'est pas moins positif : Χαμαιλεων, δ' ἐν τῷ περι Στησιχορου, και μελῳδηθηναι φησιν οὐ μονον τα Ὁμηρου, ἀλλα και τα Ἡσιοδου, και Ἀρχιλοχου, ἐτι και Μιμνερμου, και Φωκυλιδου. Voilà sans doute pourquoi l'on attribuait l'invention des deux arts à Apollon; Plutarque, *De musica*, ch. XIV, p. 644, éd. de Wyttembach. La liaison était si étroite, que Lasos d'Hermione, l'auteur du premier ouvrage sur la musique, améliora la poésie dithyrambique; Plutarque, *De musica*, ch. XXIX; Meibom, ap. Aristoxenes, Ἁρμονικων στοιχειων, p. 79, et Suidas, s. vº Λασος.

(2) Strabon, l. I, p. 18, appelle la poésie λογος μεμελισμενος (nous devons cependant reconnaître que cette expression ne se trouve pas ailleurs, et que μεμερισμενος serait peut-être une meilleure leçon), et Platon, *De republica*, l. III, définit le Μελος, λογος ᾀδομενος.

(3) Terpandre fut, suivant saint Clément d'Alexandrie, le premier qui resta exclusivement musicien : μελος τε αὖ πρωτος περιεθηκε τοις ποιημασι.

(4) On les appelait également σοφισται; Eschyles ap. Athénée, l. XIV, p. 632, et Cratinos ap. Vossies, *De artis poeticae natura*, p. 4. Térence donnait encore au poëte le nom de *musicus*, ap. *Heautontimorumenos*, Prol., v. 23.

(5) Une preuve évidente que la versification était subordonnée à la musique, c'est que, lorsque la deuxième syllabe d'un vers glyconien était brève, on pouvait la considérer comme longue (voyez Burney, *Tentamen de metris ab AEschylo in choricis cantibus adhibitis*); la musique changeait sa quantité naturelle. D'autres changements moins systématiques avaient lieu, surtout dans les vers lyriques; on y substituait quelquefois des trochées et des spondées à des iambes : παντα ap. Pindare, *Olympiques*, IX, v. 26; κακον, *Ibid.*, v. 29; πατερ ap. Eschyles, *Eumenides*, v. 322; μυθον, ap. Aristophanes, *Lysistrata*, v. 781, etc. Il est d'ailleurs certain que la musique avait eu la plus grande influence sur le rhythme de chaque espèce de vers, puisque les pieds des moins lyriques étaient beaucoup plus libres que les autres.

(6) Il ne nous reste de l'ancienne musique grecque que la mélodie des huit (cinq dans l'édition de Böckh) premiers vers de la première pythique de Pindare (ap. Kircher, *Mesurgia universalis*, t. I, p. 542), et de trois hymnes adressés à Calliope, à Apollon et à Némésis; nous devons même ajouter que l'authenticité de ces différents morceaux n'est pas incontestable, et que la manière de les lire n'est rien moins que certaine. Maximes de Tyr se plaignait déjà de l'oubli où l'ancienne musique était tombée; de là cette plainte qui revient si souvent : ἐκκεκοφθ' ἡ μουσικη; voyez aussi Aristophanes, *Nubes*, v. 964 et suiv.

toires (1) pour que nous en puissions rien conclure (2). Si, comme la musique (3), la poésie finit par avoir une

(1) Nous ne parlons pas seulement de l'opposition entre les jugements des savants sur la musique des anciens (Voyez entre autres les ouvrages de Burney, Burette et Forkel), mais de contradictions positives, que ne peuvent expliquer ni l'obscurité, ni l'inintelligence des textes; ainsi, d'après Lucien (In Ἁρμονιδης), il y aurait eu quatre modes différents: l'ionique, le dorique, le lydique et le phrygique, et Apulée (*Florida*, l. 3) en compte cinq, où ce dernier ne figure plus; il est remplacé par l'éolique et le jasique. L'idée que nous nous faisons du dithyrambe s'appuie sur le témoignage formel de Denys d'Halicarnasse, dans son *Περι συνθεσεως ὀνοματων*: Οἱ δε διθυραμβοποιοι και τους τροπους μετεβαλλον, δωριους τε, και φρυγιους, και λυδιους ἐν τω ἀσματι ποιουντες, και τας μελωδιας ἐξηλλαττον; et un passage non moins exprès de la *Chrestomathie* de Proclus le contredit positivement: Ὁ διθυραμβος ἁπλουστεροις κεχρηται την λεξησιν· δε νομος διπλασιοις.

(2) On est arrêté à chaque instant par des difficultés qui semblent insolubles; comment, par exemple, s'expliquer d'une manière satisfaisante le mélange arbitraire, dans le drame (*Andria*, act. I, scén. 2, etc.), des vers iambiques et trochaïques? L'explication de Hermann, qui les assimile en donnant une anacrouse aux premiers, et en les considérant comme des vers trochaïques catalectiques, atténue la difficulté, mais ne la résout pas. On ne peut admettre qu'une syllabe de plus au commencement du vers et de moins à la fin fût indifférente, quand Cicéron nous dit (*De oratore*) que tout l'auditoire en était révolté. Peut-être la quantité différente de la première et de la dernière syllabe était-elle cachée par l'accompagnement qui donnait le ton au vers et marquait la fin du rhythme: c'est au moins la manière dont les rhapsodes égyptiens récitent encore les vers (Lane, *The modern Egyptians*, t. II; p. 116); mais aucun témoignage positif n'autorise cette explication, au moins pour le drame, et plusieurs semblent le contredire; tel est, par exemple, ce passage de Donatus ou plutôt d'Evanthius dans les Prolégomènes de Térence: Diverbia histriones pronunciabant; cantica vero temperabantur modis. La raison qu'en donne Aristote, *De poetica*, ch. IV (Voyez page suivante, note 3), est encore moins satisfaisante; et quoique l'existence d'un rhythme quelconque importe beaucoup plus à la poésie que son mode, il est difficile de croire qu'un peuple aussi sensible à l'harmonie que les Grecs ne fût pas choqué par des différences musicales qui semblent avoir été si marquées. Nous ignorons même la nature de l'ancienne musique grecque; comme en Égypte (Platon, *De legibus*, l. VII, p. 799; cf. l. II, p. 657) et en Chine (Amyot, *Mémoires concernant les Chinois*, t. VI, p. 101), elle avait une valeur politique et religieuse (Voyez Platon, *De legibus*, l. VIII, p. 829), que nous sommes loin de comprendre. Il est même fort possible que nous nous exagérions son influence sur la métrique, car elle était étroitement liée avec la grammaire (Voyez Aristophanes, *Equites*, v. 188; *Nubes*, v. 964; Quintilianus, l. I, c. 10, et Theodosios, p. 11, éd. de Göttling, et la correction de son passage ap. Bekker, *Anecdota graeca*, t. III, p. 1168) et la rhétorique; Platon appelle même l'art du sophiste μουσικη; *Protagoras*, p. 340. D'ailleurs, la prosodie se serait appliquée à la prose comme à la poésie, si nous nous en rapportions à la définition qu'en donne Placentinus (*Epitome graecae palaeographiae*, ch. II: ὁ τονος προς ὃν ἀδομεν και τους λογους ποιουμεθα), et que confirme Lascaris, qui écrivait d'après les anciens grammairiens (διεξιων παντα τα λειψανα των παλαιων γραμματικων); il dit au commencement de son *Octo partes*: προσωδια ἐστι τονος φωνης ἐγγραμματου.

(3) Το μελος ἐκ τριων ἐστι συγκειμενον, λογου τε και ἁρμονιας και ρυθμου; Platon, *De republica*, l. III, p. 398, et p. 400: τρια ἀττα ἐστιν εἰδη, ἐξ ὧν αἱ βασεις πλεκονται. A la vérité, Aristote, *De poetica*, ch. 1, par. 4 et 5, semble reconnaître la musique instrumentale comme un art particulier; mais il résulte de l'ensemble du passage et de l'expression restrictive ἡ πλειστη qu'il vient d'employer dans

existence propre et des développements qui n'appartenaient qu'à elle (1), la puissance de l'habitude dut conserver l'ancienne déclamation dans ce qu'elle avait de plus essentiel (2), et la métrique ne renia point sans doute toutes les conséquences de son origine. Elle n'était pas moins étroitement liée avec la saltation (3), peut-être même en était-elle encore plus dépendante; plusieurs de ses expressions techniques en étaient dérivées (4),

le paragraphe 2, qu'il ne veut parler que de la musique unie à la poésie (c'est aussi l'opinion de Hermann, *Commentaria*, p. 89), et nous en dirons autant d'un autre passage; *Politic.*, l. VIII, ch. 5. Plus tard, non seulement il y eut de la musique purement instrumentale (Plutarque, *De musica*, t. II, p. 1134 et 1141), mais d'après le témoignage de Pausanias, l. X, p. 813, qui nous semble cependant fort suspect, elle aurait célébré aux jeux pythiques la victoire d'Apollon, et on lui eût décerné des prix; voyez les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, t. XXXII, p. 444, et le *Journal des Savants*, 1839, p. 12.

(1) Cela est fort probable, puisque Plutarque a dit dans le *De musica* : Τω χρωματικω γενει και τω ρυθμω, τραγωδια μεν οὐδεπω και τημερον κεχρηται; on sait que chez les Anciens toute la puissance de la musique consistait dans le rhythme: το παν παρα μουσικοις ὁ ρυθμος, comme ils le disaient eux-mêmes.

(2) Loin de se relâcher d'aucune de ses exigences, la métrique y ajouta encore; les critiques de l'Ecole d'Alexandrie trouvaient les vers des Homérides trop libres, et voulaient donner au rhythme plus de fixité.

(3) Ὀρχηστικη δε και ποιητικη κοινωνια πασα και μεθεξις ἀλληλων ἐστι; Plutarque, *Symposiaques*, l. IX, quest. 15: par une imitation du mot de Simonide, il appelle même la danse une poésie muette, et la poésie une danse parlée. Cependant tous les genres de poésie ne se dansaient pas: on chantait seulement les nomes; les péans et les hymnes admettaient la danse ou ne l'admettaient pas, indifféremment; mais les prosodies, les dithyrambes et les parthénies l'exigeaient, et nous savons par Athénée (l. XIV, p. 631) que les Grecs préféraient cette dernière classe à toutes les autres. Aristote dit dans sa *Poétique*, ch. IV : In tragoedia tetrametri versus commutati sunt cum iambicis; nam primum tetrametris usi sunt poetae, quod trochaeus saltationi aptior est. Cette explication est fort superficielle; mais il n'en est pas moins vrai que χορος, la danse, était la partie la plus poétique du drame, et que l'on en attribuait également l'invention à Bacchus :

Agricola et minio suffusus, Bacche, rubenti
Primus inexperta duxit ab arte choros.
Tibulle, l. II, élég. I, v. 55.

Cette liaison vient sans doute de ce que l'on dansait autrefois au son de la voix: aussi se retrouve-t-elle chez tous les anciens peuples; voyez Herder, *Geist der hebräischen Poesie*, t. II, p. 245.

(4) Πούς est sans doute une expression empruntée à la danse (voyez Aristote, *De anima*, et Suidas, t. III, p. 269), quoique les grammairiens latins (Diomedes, col. 471; Marius Victorinus ap. Putsch, col. 2186, et Atilius Fortunatianus ap. eumd. col. 2688) lui donnent une autre étymologie. Ce qui nous semble le prouver, c'est que le nom des pieds les plus simples (le pyrrhique, le trochée ou chorée, l'anapeste, l'iambe, Scholiasta ap. Hephaistion, p. 81, éd. de Pauw; Eustathios ad *Odysseam*, l. XI, v. 277) vient incontestablement de certaines espèces de danse; un passage d'Athénée (l. XIV, p. 629) pourrait même autoriser à attribuer la même origine à plusieurs autres.

et l'on pouvait la désigner par la même dénomination (1) : le rhythme de la danse n'était donc point demeuré étranger aux développements de la versification, et nous l'ignorons entièrement (2).

Dans les temps plus rapprochés de nous, loin de décroître, les difficultés se multiplient. Toutes les nations qui se sont mêlées en Europe, même depuis l'ère chrétienne, ne nous ont point laissé de monuments de leurs poésies ; plusieurs n'ont probablement jamais été écrites ; d'autres ont péri si complétement, que nous ne savons rien de positif ni sur l'esprit ni sur les formes de la langue dans laquelle elles étaient composées. Pour quelques unes, l'affinité des idiomes germaniques supplée à notre ignorance (3) ; elle nous autorise à croire que leur versification se basait sur l'allitération, parce que tel était le principe de la métrique scandinave, saxonne et francique ; mais quelques différences peu sensibles à l'ori-

(1) Le nom d'ἐμμελεια s'appliquait à la poésie comme à la danse, et on appelait quelquefois les poëtes ὀρχηστικοι, saltateurs. Le poëte tragique Phrynicos était maître de danse, et Athénée nous apprend (l. I, p. 21) qu'Eschyles inventa pour le chœur πολλα σχηματα ὀρχηστικα.

(2) Nous ne pouvons même nous en faire aucune idée ; danser était aussi remuer les bras, βαλλειν χειρας, comme on le voit dans une ancienne épigramme citée par Saumaise, ap. Vopiscus, *Notae*, p. 349. Les Latins avaient une expression semblable.

Brachiaque in numerum jactare et caetera membra.

Lucrèce, l. IV, v. 773 ; voy. aussi v. 791.

In mores te verte viri : si cantica jactat,
I comes et voces ebria junge tuas.

Properce, l. IV, n° v, v. 45.

Carmina quod pleno saltari nostra theatro,
Versibus et plaudi scribis, amice, meis.

Ovide, *Tristia*, l. V, n° vii, v. 25.

L'histoire nous a conservé le nom de Telestes, qui s'était acquis une grande célébrité par sa manière de danser le *Septem contra Thebas*. La preuve de l'importance de la saltation est même restée dans la langue ; σχημα, une *figure de danse*, signifiait aussi *figure de pensée* ; voilà pourquoi Aristophanes a dit, *Pax*, v. 323 :

Πραγμα καλλιστον διαφθειρητε δια τα σχηματα.

La danse devait même se prendre dans un sens plus général, puisque Tibulle a dit, l. II, élég. I, v. 87 :

Ludite : jam nox jungit equos, currumque sequuntur
Matris lascivo sidera fulva choro.

Voyez Rambach, *Von der Orchestik oder Tanzkunst der Griechen*, dans la traduction allemande de Potter, *Archaeologia graeca*, t. III, p. 617 ; Glaeser, *Dissertatio qua demonstratur cantu et saltatione apud Graecos incunabula culturae constituta esse* ; et Seidel, *De sacris saltationibus veterum Romanorum*.

(3) Voyez le *Deutsche Grammatik* de J. Grimm.

gine peuvent, en se développant, aboutir à de graves résultats, et ces vagues inductions ne sont pas même toujours possibles. Nous ne savons rien du celtique, et, quoiqu'il ait été promptement absorbé par le latin, il est probable qu'une partie des inflexions habituelles de la voix s'était conservée dans la prononciation (1), et que la versification n'y resta point indifférente (2). Sans doute l'influence des alains (3), des Slaves (4) et des Mandschoux (5), sur les formes de la poésie, fut locale et fort restreinte, puisque nous pouvons assigner une cause à tous leurs changements (6); mais souvent des causes diverses concourent à un même résultat, qu'une seule eût été impuissante à produire, et l'ancienne littérature de ces trois peuples nous est également inconnue.

D'ailleurs, la liaison de la poésie avec la musique (7)

(1) C'est une des causes de la différence que l'on remarque dans la prononciation des patois; nous aurons l'occasion d'insister ailleurs sur ce point.

(2) La prononciation traînante et monotone des Normands ne leur permettrait pas d'adopter un système de versification fondé sur l'accent ou sur la quantité; peut-être un tel système serait-il encore plus incompatible avec l'accentuation rapide et continue du Provençal.

(3) Nous ne savons rien des Alains, pas même leur origine.

(4) Quoique l'on fasse remonter quelques poëmes slaves jusqu'au 12e siècle, il est impossible d'en rien conclure, car leur rhythme est à peu près inconnu, et les changements survenus dans la métrique prouvent qu'il était peu sensible ou que la poésie n'était guère repandue. Rien ne peut ainsi autoriser à croire que toutes les populations slaves eussent adopté le même système de versification.

(5) Nous savons, par les travaux de Gabelentz (*Zeitschrift für das Morgenland*, t. I, p. 22; Ewald, *Die poetischen Bücher des alten Bundes*, p. 63, note), que la versification des Mandschoux se basait sur la numération des syllabes; mais nous admettrions difficilement que ce principe fût seul, puisque l'avant-dernière syllabe des mots est très brève et presque muette; voyez Xylander, *Sprachgeschlecht der Titanen*, p. 25.

(6) Cette raison n'est d'ailleurs pas la seule : les Alains, et probablement les dernières traces de leur littérature, avaient disparu avant que des formes étrangères pussent influer sur les développements de la poésie. Quant aux Slaves et aux Tatars, ils sont intervenus trop tard dans le mouvement européen pour exercer une grande influence sur la poésie; si les formes n'en étaient pas complétement fixées, leurs principes étaient arrêtés.

(7) En Scandinavie, le nom de plusieurs espèces de vers indiquait cette liaison : *fornyrdalag*, air ancien; *liuflingslag*, air du bon génie; *liljulag*, air des lis; *liodahattr*, versification des chants. Nous savons, par l'épître d'Olfrid (Otvrit) à Liutbert, que de 863 à 872 on chan-

et la danse (1) ne fut pas moins étroite dans le moyen âge que pendant l'antiquité, et les renseignements que nous possédons sur ces deux derniers arts sont trop rares (2), leurs appréciations trop hasardées pour que

tait les vers en Allemagne. Il avait entrepris son poëme ut aliquantulum hujus cantus lectionis ludum secularium vocum deleret; ap. Koberstein, *Grundriss der Geschichte der deutschen National-Litteratur*, p. 71. On trouve plus tard le nom de différents airs, *modus florum*, *modus Carelmannine*, *Liebinc*, *Ottinc* (voyez Ebert, *Ueberlieferungen*, I, 1, p. 17 et suiv.), *Thüringer herrenton* (ap. *Wartburg Krieg*, st. I et LXXI), *Stadelwise*, et plusieurs minnesinger terminent leurs poésies en disant: La chanson est finie, la corde de la rote est rompue; ap. Mannesses, *Sammlung von Minnesingern*, t. II, p. 63, et Benecke, *Beyträge zur Kenntniss der altdeutschen Sprache und Litteratur*, p. 169. Le roi de Castille, Alphonse le Sage, composait lui-même la musique de ses vers (ap. *Paleographia Castellana*, p. 72), et plusieurs airs provençaux avaient une véritable célébrité:

En est son veill antic
Que fetz Not de Moncada:

ap. Raynouard, *Poésies des troubadours*, t. II, p. 167; voyez aussi t. IV, p. 288, et t. V, p. 141, 433, etc. Nous connaissons le nom de plusieurs vieilles mélodies anglaises: *Graysteel*, ap. W. Scott, *Sir Tristrem*, p. 171; *Black and yellow*, ap. Percy, *Reliques of ancient english poetry*, t. I, p. 228; *Old lusty gallant* et *All floures of the broome*, ap. Nicholas Bretons, *Workes of a young Wit*, etc. Quant aux trouvères, on sait qu'ils étaient quelquefois désignés par des surnoms qui ne convenaient qu'à des joueurs d'instruments: Arnoult le Vieleux, Baudoin l'Orgueneur, Jean l'Orgueneux, etc. Voyez notre *Histoire de la poésie scandinave*, proleg., p. 472, not. 3.

(1) On en trouve déjà la preuve dans les auteurs des 5e et 6e siècles:

Jam dudum teretes hendecassyllabos
Attrito calamis pollice lusimus,
Quos cantare magis pro choriambicis
Excusso poteras mobilius pede.

Sidonius Apollinaris, l. IX, let. 13, et car. I, v. 9:

Castalidumque chorus vario modulamine plausit,
Carminibus, cannis, pollice, voce, pede.

Vulgariter poetantes sua poemata multimodis protulerunt: quidam per cantiones, quidam per ballatas, quidam per sonitus; Dante, *De vulgari eloquio*, l. II, p. 38. Minturno, qui regardait la ballade comme la plus ancienne espèce de poésie italienne, s'exprime ainsi dans son *Poetica Toscana*, p. 170: Dopo gli antichi lirici vennero i nostri, i quali a scriver cominciarono ballate, che come l'istessa voce significa, si cantavano ballando; voyez aussi Trissino, *Poetica*, part. IV, fol. 41; L. Dolce, *Osservazioni nella volgar lingua*, p. 223, et Crescimbeni, *Comentarj*, t. I, p. 70. On sait qu'il y avait des ballades partout, excepté en Espagne, où les danses avaient un caractère plus national. M. Fétis, dont l'érudition musicale est incontestable, n'a pas craint de dire: Autrefois toutes les pièces de musique instrumentale portaient le nom de danses connues; *Musique mise à la portée de tout le monde*, p. 40.

(2) Peut-être ne connaissons-nous pas d'autres rhythmes marqués par la danse que celui du *dansa* provençal (ap. Raynouard, t. II, p. 244), du *mazurek* polonais, d'une danse bohémienne (ap. Fink, *Wanderung der Tonkunst*, p. 40), de plusieurs *tanzwise* allemands (ap. Mannesses, *Sammlung von Minnesingern*, t. I, p. 22; t. II, p. 28), et des deux danses nationales de l'Espagne.

RHYTHME DU BOLERO.

El amor que te tengo
Parece sombro:
Mientras mas apartado,
Mas cuerpo tomo.
La ausencia es ayre,
Que apaga el fuego corto,
Y enciende el grande.

RHYTHME DU FANDANGO, APPELÉ *tirana*.

Ayer me fui à Capuchinos
A rezarle à Cristo un credo,
Y al decir: creo en Dios Padre,
Dixe: creo en la que quiero.

nous en comprenions toutes les conséquences (1). A ces lacunes, qui rendaient déjà une histoire philosophique impossible, s'ajoutent encore de nouvelles et insurmontables difficultés. La métrique des anciens ne s'inquiétait que de la valeur prosodique des pieds (2); elle regardait une syllabe longue comme égale à deux brèves, et le rapprochement des vers différents, où les mêmes mots reparaissaient, ne laissait aucun doute sur leur quantité relative. Mais, aussitôt que la versification vint à se baser sur la prononciation réelle, cette évaluation idéale de ses éléments fut impossible. On ne peut compter les syllabes sans savoir comment la voix assemble et sépare les lettres (3), et aucune induction n'est assez vraisemblable pour suppléer à la connaissance de l'ancienne prononciation, ni aucune tradition assez certaine pour qu'on lui doive la moindre confiance. Les mêmes lettres peuvent être indifféremment voyelles ou consonnes (4); elles changent de son, con-

(1) Il est, par exemple, fort difficile de comprendre la diversité de la mesure des différentes poésies appelées *ballades;* elle n'a rien de commun, pas même un refrain. Il paraît que les mêmes airs s'appliquaient aussi à des poésies de rhythmes fort différents.

(2) *Ἐν δε τοις μετρικοις ειδεναι δει ὁτι πασα βραχεια ιση, και πασα μακρα ιση;* Longin, *Fragmentum* ap. *Hephaistionis prolegomena;* voyez aussi Marius Victorinus, ap. Putsch, col. 2482, et Quintilien, l. IX, ch. 4. Cette valeur était entièrement factice, puisque, d'après Denys d'Halicarnasse: *διαλλαττει βραχεια συλλαβη βραχειας, και μακρα μακρας.*

(3) Chaque consonne eut d'abord un son indépendant, mais des contractions ne tardèrent pas à en réunir plusieurs dans une seule syllabe, et l'on fut obligé d'indiquer par des signes particuliers les voyelles qui n'avaient pas été supprimées, puis de désigner leurs sons par des marques différentes. Ces trois périodes eurent lieu dans l'écriture arabe. Pendant le premier siècle de l'hégire, Nasr ben-Asem Laithi, ou, suivant d'autres autorités, Yahya ben-Yamer (voyez les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, t. L, p. 323 et 326), désigna les voyelles par des points rouges, et cent ans après Khalil inventa les signes dont on se sert encore maintenant; voyez un article de M. Silvestre de Sacy, *Journal asiatique*, t. X; une dissertation de Tychsen ap. Paulus, *Neues Repertorium für biblischer und morgenländischer Literatur*, t. II, p. 247; et Toderini, *Letteratura turchesa*, t. II, p. 173.

(4) Nous ne parlons pas seulement des consonnes, qui changent de nature dans quelques idiomes, telles que le L (ल) en sanscrit, (λ) en bohémien et en bulgare, le R (p) en serbe et

servent une valeur indépendante les unes des autres, ou se fondent dans une seule émission de voix; elles sont élidées et contractées suivant la fantaisie du poëte (1); l'accent se déplace sans raison; les formes lexicographiques (2) et grammaticales se modifient en dehors de l'usage et de toutes les règles (3), et rien n'avertit de ces changements (4). Loin de trouver dans la lettre des

le H (ה, ح, ܗ) dans la plupart des langues sémitiques; mais des lettres qui, comme le V et le J de quelques langues romanes, sont indifféremment consonnes ou voyelles, suivant les nécessités de la mesure.

(1) Dans la versification latine, dont la connaissance nous est pourtant facilitée par des ressources de tout genre, il y a encore des contractions que nous ne pouvons expliquer; ainsi, par exemple, *boni*, *navi*, *mali*, *navem*, sont quelquefois comptés comme des monosyllabes par les poëtes comiques; Lucrèce a fait d'*irritavit* un bacchius, et Virgile un pyrrhique de *petivit*.

(2) Les noms propres eux-mêmes n'étaient pas à l'abri de ces altérations; Juan de Mena a écrit *Cadino* pour *Cadmo*; Camoens a dit:

Invejoso vereis o grão Mavorte,

au lieu de *Marte*. Dans le poëme français sur son prétendu voyage à Constantinople, Charlemagne est appelé, suivant les besoins de la rime et de la mesure, *Karl*, *Karles*, *Karleun*, et, dans la *Chanson de Roland*, *Marsilie*, qui n'a que trois syllabes dans presque tout le poëme, se transforme en *Marsilium*, st. XV, v. 9; st. LXVIII, v. 7, et compte pour quatre.

(3) Nous avons même des preuves positives que cette diversité ne tenait point à des licences poétiques que ne sanctionnait pas l'usage: Per aver mais d'entendemen, vos vuoil dir, qe paraulas i a, don hom pot far doas rimas aisi con *leal*, *talen*, *vilan*, *chanson*, *fin*. Et pot hom ben dir, qui si vol: *liau*, *talan*, *vila*, *chanso*, *fi*; Ramon Vidal, *Dreita maniera de trobar*, ap. *Bibliothèque des Chartes*, t. I, p. 202. Le Tasse a écrit *surto*, *condutto*, *sepulta*, et Guitton d'Arezzo *avire* et *tacire*; on se rend facilement compte de ces changements: le berceau de la poésie italienne était en Sicile, où l'E avait quelquefois le son de l'I, et l'O celui de l'U. Dans son *Tesoretto*, Brunetto Latini faisait rimer *luna* avec *persona* et *sapere* avec *venire*; mais, tout en prenant la même liberté, les poëtes postérieurs mirent l'orthographe d'accord avec la prononciation. D'autres changements sont inexplicables. On trouve également dans les poëtes *allota* et *allora*, *deo* et *debbo*, *speglio* et *specchio*, *speme* et *spene*, *stile* et *stilo*, *vedelle* et *vederle*. Dans le *Romancero françois*, il y a *loi* pour *lui*, *mece* pour *mette*, *porce* pour *porte*, etc.; voyez *Poëtes français jusqu'à Malherbe*, t. I, p. XXVII; *Histoire littéraire de la France*, t. XVI, p. 149; Bisso, *Introduzione alla volgar poesia*, p. 30; O'Brien, *Irish dictionnary*, remarks on the letter T; De Sacy, *Grammaire arabe*, t. II, p. 371.

(4) Ces difficultés n'ont aucune importance pour un travail philosophique, mais une histoire est tenue de donner l'explication de tous les faits. L'embarras peut même porter jusque sur le système auquel on doit ramener ces irrégularités; quelquefois deux versifications, entièrement différentes, existent concurremment, et l'on ne sait à laquelle rattacher les exceptions. A Rome, par exemple, il y avait une poésie accentuée et une poésie métrique, et les savants qui se sont le plus occupés de son étude ont hésité sur le système auquel se rapportaient plusieurs vers des comiques, sinon leur versification tout entière. En sanscrit, la difficulté est plus grande encore, car les deux systèmes diffèrent bien davantage: l'un ne tient compte que du nombre des syllabes;

manuscrits les renseignements nécessaires, trop de confiance dans leurs textes serait souvent une cause nouvelle d'erreur; les règles les mieux établies y sont violées presque à chaque vers (1), et les mots y changent plusieurs fois d'orthographe dans la même page (2). Ceux qui seraient assez purs pour servir d'autorité aux conjectures resteraient encore inutiles si l'on ne pouvait les consulter à la source; la négligence ou les corrections systématiques des éditeurs les ont presque toujours publiés d'une manière inexacte (3).

c'est celui de la poésie ancienne, des *Véda*; l'autre mesure le rhythme par des pieds, qui se composent de matra (brèves, dont deux équivalent à une longue), ou, comme dans l'*arya*, résultent d'un arrangement régulier de syllabes longues et brèves.

(1) Le nombre et le cas des noms n'y sont presque jamais régulièrement indiqués par le S final.

(2) Escript li uns en une guise et li autre en une *altre*, et tout ensi est-il dou lire; ms. du 14e siècle, ap. Roquefort, *Glossaire de la langue romane*, t. I, p. 492. Most of them (saxon words) are written two or three different ways, and some of them fiveteen or twenty; Webster, *English dictionnary*, introd., p. XXIX. J'ai quelquefois compté jusqu'à trente variantes orthographiques, et ces variantes se trouvent dans le même ouvrage, souvent dans la même page; Roquefort, *État de la poésie française pendant le 12e siècle*, p. 404. Les copistes étaient presque toujours des gens lettrés, qui changeaient, non seulement le style et l'orthographe, mais se permettaient une foule d'additions et de soustractions : *Histoire littéraire de la France*, t. XVIII, p. 743, note.

(3) Nous devons cependant excepter la plupart des savants allemands, qui apportent à leurs publications le soin le plus consciencieux. Mais nos éditeurs laissent beaucoup à désirer sous ce rapport; ainsi, par exemple, M. Raynouard, qui se préoccupait bien plus de la philologie que de la métrique, n'a tenu aucun compte des changements que la langue recevait pour la mesure, et il le dit lui-même, *Poésies des troubadours*, t. I, p. 444. M. Fr. Michel rétablit tous les mots dans leur entier, sans distinguer entre les abréviations purement graphiques et les contractions que le poëte avait faites pour la mesure; voyez l'exemple que nous avons cité, *Histoire de la poésie scandinave*, prolégomènes, p. 491, note, col. *a*. Les anomalies de la versification ne sont souvent qu'apparentes; elles tiennent, soit à des fautes de copistes, soit à une prononciation ou à un mode de déclamation que nous ne connaissons plus. La licence que l'on accorde aux poëtes d'ajouter ou de retrancher à leur guise une ou même deux syllabes aurait nécessairement détruit le rhythme, et nous ne doutons pas qu'une étude plus soigneuse et plus intelligente des manuscrits ne fît disparaitre la plupart des irrégularités, et ne ramenât presque tous les vers à une seule et même mesure. Ainsi, par exemple, dans l'édition du *Nibelunge Not* de Müller, il y a, v. 3427 :

Daz bete geràten Prunhilt Kunich Gunthers wip.

et dans celle de von der Hagen, v. 3684 :

Daz hette geraten Brunhilt *des* chuniges *Guntheres* wip.

On lit dans la première, v. 3432 :

Sine trutinne kust er an den munt,

et dans la seconde, v. 3689 :

Do sinen trutinne *do* chust er an den munt.

Nous ne pouvions d'ailleurs laisser en dehors de cet essai aucune des métriques qui répandent quelque jour sur l'histoire des autres, et deux des plus importantes n'appartiennent point à la poésie européenne. Dans les idiomes les plus différents, le rhythme en reste musical; on y sent toujours la recherche d'une harmonie extérieure, le culte de la forme pour elle-même; la poésie hébraïque est la seule où l'imagination ait trouvé dans le mouvement de la pensée son harmonie et son rhythme (1). Il y a dans la versification grecque beaucoup de faits qui n'ont leur cause ni dans l'histoire de la poésie, ni dans la nature de la langue; le principe et les règles de la quantité y dérivent évidemment d'une prosodie antérieure, dont la tradition n'avait été recueillie que d'une manière incomplète, et ces bizarreries apparentes s'expliquent toutes par les idées qui servent de base à la versification sanscrite. Non sans doute qu'elles soient arrivées de peuple en peuple jusqu'aux premiers Hellènes; mais on peut affirmer que, quelle que soit son origine, leur métrique se rattachait à une prosodie semblable, développée d'après les mêmes principes.

Peut-être même, dans notre habitude de tout rap-

Dans le prologue d'Ysopet Ier, M. Robert a mis, *Fables du XIIIe siècle*, t. I, p. 447 :

Me vueil travilier et *pener*
D'un petit jardin a *hever*,

et le manuscrit porte *hener*. M. Michel a imprimé dans son *Tristan*, t. 1, p. 44, v. 847 :

Ardoir son nevo et sa *feme*
Tuit s'escrient la gent du *reigne*.

Il y a dans le fac-simile qui est en regard :

Ardoir son nevo et sa *reine*.

La même rime, qui était déjà quelques pages auparavant (p. 16, v. 253), se trouve aussi dans le *Romans d'Eneas*, Ms. du Roi, nº 7637, v. 3; et on ne peut l'attribuer qu'à des fautes d'éditeur ou de copiste, puisque les vers sont liés par la rime, et non par l'assonnance.

(1) Nous ne voulons pas dire pour cela qu'elle n'en ait pas eu d'autres, quoique les tentatives différentes, renouvelées à plusieurs reprises, et toujours sans succès, pour lui en trouver un matériel, semblent prouver qu'elle n'avait que celui de cette prose mesurée si répandue dans la littérature de tous les peuples de l'Orient; voyez les chap. IV et XIII.



porter au mouvement providentiel qui emporte le monde en avant, nous étions-nous trop préoccupé de la tendance que nous retrouvions dans l'histoire des versifications les plus différentes, et avions-nous espéré trop légèrement les ramener toutes à un développement commun. Partout, il est vrai, là même où l'oreille se complaît davantage à l'harmonie du vers, la pensée devient de plus en plus exigeante, et réduit la part que dans des jours moins avancés elle avait abandonnée à la forme : non cependant qu'elle change la mesure à laquelle on était habitué, non qu'elle s'oppose aux conditions musicales nécessaires au rhythme; mais elle s'associe à son mouvement, et relève assez haut la valeur des éléments matériels qui le constituent pour en faire aussi un de ses moyens d'expression. La métrique n'est plus une succession de sons mesurés d'une manière mathématique; c'est une musique intelligente qui concourt à la vivacité des images et à la puissance des sentiments. La rime cesse d'être une consonnance qui frappe exclusivement l'oreille; elle met l'idée dominante en saillie, et y appelle l'attention à deux fois. L'accent ne se borne plus à indiquer la syllabe prépondérante de chaque mot; il marque les mots essentiels de la phrase, et appuie le rhythme autant sur les idées que sur les sons. Mais ce développement général n'est pas amené partout par les mêmes causes, et ne se manifeste point toujours par des formes identiques; si nous l'avions suivi chez tous les peuples à la fois, la reproduction des mêmes faits nous eût forcé de répéter nos explications, et l'appréciation des nouvelles données que nous aurait fournies l'histoire de chaque versification eût à chaque instant brisé le fil des idées. Il nous a donc fallu préférer

ESSAI PHILOSOPHIQUE

SUR

LE PRINCIPE ET LES FORMES

DE LA

VERSIFICATION.

CHAPITRE PREMIER.

DU PRINCIPE DE LA VERSIFICATION.

C'est en vain que l'homme ouvre son intelligence aux impressions qui, de tous les points de son horizon, viennent frapper ses sens; ces notions empiriques n'apaisent point sa soif de connaître. Les réalités dont elles portent témoignage lui semblent trop limitées; qu'il fasse un pas, elles disparaissent, et le temps qui fuit va les emporter avec lui. Il faut à ses aspirations vers l'infini des connaissances que ne borne point l'espace et ne mesure point la durée. Au lieu de sentir un phénomène accidentel, il réfléchit sur des idées nécessaires; à la perception d'un fait il substitue la conscience d'une vérité. Là ne s'arrêtent pas encore sa puissance et son besoin d'agir; entre le réel et l'absolu, il rêve le possible. Mais le champ de la rêverie n'est point lui-

même un espace sans limites, où l'imagination se déploie sans règles. Que la fantaisie invente des objets et des faits, ou qu'elle rattache des êtres réels et des événements historiques à des causes et à des conséquences imaginaires, elle reste incessamment soumise à deux conditions essentielles. Au dessus de chaque ordre de phénomènes plane une loi générale qui les explique et les régit; pour revêtir l'apparence d'une réalité, les fictions doivent donc se subordonner aux règles dont elle dépend, et manifester d'une manière sensible leurs rapports avec elle. Cette soumission complète à la loi les relie, il est vrai, à l'ensemble des faits; mais leur existence elle-même ne devient suffisamment probable que lorsque l'imagination y reconnaît le caractère de tous les objets du même genre, lorsque leur type s'y reflète, dépouillé de ce qu'y mêlent d'étranger les accidents habituels de la vie, et riche de tous les développements que comporte sa nature; lors, en un mot, que tout y apparaît sous une forme et des couleurs idéales, dans tout l'éclat de la beauté : le possible, c'est la poésie.

Mais l'homme n'est point créé pour vivre dans sa pensée, comme dans une retraite séparée du reste du monde par des abymes; il appartient par un côté de sa vie à la société tout entière; son développement n'est complet que lorsqu'il concourt au progrès de l'Humanité. Ce serait manquer à notre destination que de n'épancher nos idées que dans des monologues solitaires; l'intelligence est un dépôt de la Providence, dont nous devons compte à nos semblables. Pour le poëte, cette nécessité est plus instante encore; l'expression est la première condition non seulement de son talent, mais de l'existence de son art. Si la poésie est une conception originale du beau, essentiellement spontanée dans son principe et libre dans ses développements, la beauté elle-même ne se révèle d'une manière complète que sous des formes sensibles. Tout idéale que l'imagination la rêve, tout étrangère qu'elle soit aux données de l'expérience et aux condi-

tions de la vie, il faut que la sensibilité la perçoive et reconnaisse ses titres à l'enthousiasme ; même pour qui l'a conçue dans le monde des idées, elle n'existe qu'après être entrée dans celui des sens : c'est sa forme qui la réalise.

Mais le langage ordinaire de la prose ne satisferait point aux exigences de la poésie ; leur but est trop différent pour que les mêmes moyens puissent les y conduire. La première ne veut exprimer que des objets réels ou des idées absolues ; ce qu'elle ambitionne avant tout, c'est d'être facilement comprise, c'est la clarté et la précision ; elle doit préférer les mots les plus simples, et disposer les idées dans leur ordre naturel. La poésie, au contraire, se préoccupe exclusivement de la force de l'expression ; ce n'est plus la conscience qui rappelle des réalités à la pensée ; c'est l'imagination qui s'efforce de transmettre le sentiment que ses conceptions lui inspirent, et d'imprimer son ébranlement aux autres imaginations. Elle représente donc les objets à travers les qualités qui l'ont émue, par les faces que la sensibilité saisit plus volontiers ; au lieu de les voiler sous une expression générale, elle les particularise et les met en saillie par des épithètes. Ces qualifications ne doivent rien avoir de pittoresque ni de descriptif ; elles ne peignent point pour l'amour de la ressemblance, mais pour renouveler des impressions esthétiques ; elles ne veulent montrer à la pensée que les formes poétiques des objets, celles qui manifestent leur beauté. Tout en dédaignant un naturel vulgaire et une simplicité prosaïque, l'expression évite soigneusement l'apparence de la recherche ; elle ne peindrait plus alors les choses, mais l'esprit qui les avait imaginées ; on ne sentirait plus la beauté, mais l'effort qui cherche à la produire. La représentation des objets ne saurait, pour la prose, être trop immédiate ; toute autre perception en détournerait l'attention, et en obscurcirait l'idée. Loin de là, il faut souvent à la poésie le concours de peintures étrangères ; elle s'exprime médiatement par des comparaisons et

des métaphores. Les qualités qui paraissaient obscures empruntent l'éclat dont elles brillent dans les objets qu'on en rapproche; celles qui semblaient peu développées deviennent plus saillantes par leur contraste avec des objets qui en sont entièrement dépourvus. Les idées ne s'enchaînent plus dans un ordre logique. Le but s'élève quand on n'aperçoit pas les moyens de l'atteindre. Au lieu de s'amoindrir en se rapprochant de leurs causes, les effets s'en séparent, et leur isolement les grandit, leur indépendance les rend plus saisissants.

Cette dignité d'expression, si différente des formes habituelles du langage, ne demande aucun effort réfléchi à la pensée; c'est la langue naturelle à l'émotion que produit toute conception claire et complète du beau; le résultat naïf de l'inspiration. Dans l'état normal de l'homme, les deux principes qui le composent se balancent et le retiennent sous leur double influence; mais, lorsque une surexcitation quelconque rend l'un d'eux plus énergique, l'autre se subordonne à son action et lui abandonne les rênes. Tantôt un appétit brutal domine la raison; tantôt, dédaignant les enseignements des sens, la pensée brise les liens qui l'attachaient à la terre et s'élève dans la sphère infinie de la religion et de la science (1). Cet affranchissement des conditions empiriques de la vie et de ses nécessités matérielles se réalise par l'enthousiasme : sous son inspiration, toute action devient du dévoûment et de l'héroïsme; toute parole, de l'éloquence et de la poésie. La forme de la prose ne peut donc convenir à la poésie; chaque fois que, dans l'exaltation d'un noble sentiment, l'homme pense avec plus de force et plus de grandeur, ses expressions s'élèvent naturellement avec ses idées; sa voix elle-même devient plus

(1) Voilà pourquoi les peuples les plus différents appellent la poésie la langue des Dieux, et leur en attribuent l'invention. En Grèce, les oracles étaient rendus en vers, et l'on trouvait dans une forme différente la preuve qu'ils étaient supposés; un Dieu n'y pouvait parler en prose.

accentuée et plus sonore (1). Ainsi la forme ne se borne pas à interpréter la pensée, c'est la conséquence même de l'inspiration; elle en est la manifestation par la parole, et son ensemble y concourt comme chacune de ses expressions. Si multiple que semble un poëme, toutes ses parties se rattachent à une grande idée qu'elles développent successivement et qui, durant toute l'œuvre, émeut l'intelligence par sa beauté. Cette persistance de l'inspiration se témoigne par la continuité de la forme, par l'harmonie des parties entre elles (2); en un mot, par l'unité de l'ensemble (3).

(1) Une accentuation plus forte est la conséquence d'une disposition plus passionnée et de l'action involontaire du sentiment sur les nerfs; il les tend et donne ainsi plus d'élévation à la voix; c'est également la tension des cordes d'un instrument, ou la roideur des fibres ligneuses, qui en rendent les sons plus aigus.

(2) Aussi les Allemands appellent-ils la poésie *gebundene Rede; Sloka*, le nom du plus ancien vers indien, signifiait également en sanscrit *discours lié;* celui de la prose en latin rendait la même idée, *soluta oratio*, et le nom du *ravia* arabe, la partie essentielle de la rime, vient certainement de روى, unir, lier.

On a prétendu que les Grecs connaissaient une espèce de poésie écrite en prose; Aristote a dit, il est vrai, dans le chapitre Ier, no 6, de sa *Poétique:* ἡ δε ἐποποιΐα, μονον τοις λογοις ψιλοις, ἠ τοις μετροις, et le sens de λογος ψιλος ne peut être douteux, puisque Platon a écrit dans le *De legibus*, l. II, p. 93: λογους ψιλους εἰς μετρα τιθεντες (voyez aussi Aristote, *Rhetorica*, l. III, ch. II); mais dans la *Rhétorique* (l. III, ch. VIII), Aristote distingue la poésie de la prose par la mesure, et l'on ne s'est pas souvenu qu'avant la versification métrique il y avait en Grèce une poésie basée sur l'accent, dont devaient tenir compte les critiques et les historiens (voyez Athénée, p. 445 et 639). C'est ainsi que nous expliquerions également le passage de Suidas sur Sosithée de Syracuse, à moins qu'au lieu de γραψας και ποιηματα καταλογαδην, on ne veuille lire γραψας και ποιηματα, και καταλογαδην.

(3) Il y a cependant en anglais une espèce de vers dont l'accentuation et par conséquent le rhythme sont fort irréguliers; voici la définition qu'en donne le roi d'Angleterre, Jacques Ier, dans son *Reulis and cautelis*: Ze man observe that thir tumbling verse flowis not on that fassoun, as the otheris dois: for all utheris keipis the reule, quilk I gave before, to wit: the first fute short, the second lang and so forth. Quhairas thir hes twa short and one lang throuch all the lyne quhen they keip ordour; albeit the maist part of thame be out of ordour, and keipis na kynde nor reule of flowing and for that cause are callit tumbling verse. Plusieurs églogues de Spenser, le *London lickpenny* de Lidgate, le *Christabel* de Coleridge, le *Siege of Corynth* de Byron, etc., sont écrits dans ce rhythme; mais, ainsi que nous le verrons, de nombreuses inversions et une différence fort sensible entre la prononciation des vers et celle de la prose faisaient reconnaître la poésie anglaise, indépendamment de toute mesure régulière. Par une conception fort étroite de la nature de la poésie, plusieurs critiques du dernier siècle ont condamné la versification à cause des entraves qu'elle devait apporter au libre développement de l'imagination, et deux grands poëtes, Schiller et Göthe, ont sanctionné cette doctrine par leur exemple; mais, depuis *Don Carlos*, le premier a versifié tous ses drames, et l'autre a refait en vers *Tasso* et *Iphigenie*; Lessing lui-même ecrivit son *Nathan* en vers iambiques. Quant à la prose mesurée dont se sont servis plu-

Cette appropriation au langage de la poésie ne se reconnaît point à ses qualités générales que la raison apprécie par les règles invariables, et veuille retrouver également dans tous les idiomes. Le tout est de le rendre plus expressif, et sa puissance tient à sa vivacité et à son énergie; c'est par conséquent de la sympathie qu'excite tout mouvement enthousiaste de l'esprit, et de la domination des émotions fortes sur les autres. L'imagination atteint son but dès que l'expression contraste d'une manière assez sensible avec les formes ordinaires de la prose pour manifester une disposition plus passionnée. La versification trouve donc, dans la nature de chaque langue, des données différentes, et ne peut ni les négliger entièrement, ni chercher à imiter les formes d'une poésie étrangère, qui seraient incompatibles avec elles.

Presque partout la poésie a conservé des expressions qui appartenaient à une vieille langue tombée en désuétude (1), ou à d'anciens chants populaires rédigés dans un autre idiome (2). Leur nombre décroît chaque jour; tantôt la

niers poëtes indiens, son emploi tient à des causes particulières que nous expliquerons dans le chapitre où nous rechercherons l'influence de la langue sur les formes de la versification.

(1) On en trouve déjà dans la poésie hébraïque, אנוש, homme; ארח, sentier; אתה, venir, etc.; plusieurs anciennes terminaisons se sont conservées en allemand, telles sont *jetzo*, *nun*, *tan* (ap. Uhland, *Die Königstochter*), *zoren* (ap. W. von Schlegel, *Dies irae*), etc.; voyez dans le *Kenningar* l'indication des expressions poétiques islandaises, et une liste des mots propres à la poésie italienne dans Bisso, *Introduzione alla volgar poesia*, p. 48, ou dans Scoppa, *Principes de la versification*, t. II, p. 281. Le français est beaucoup moins riche: dans son *Traité de versification française*, p. 122, M. Quicherat n'y a compté, indépendamment de cinq ou six appellations mythologiques, que vingt-six mots particuliers à la poésie; encore quelques uns (*antique*, *fange*, *naguère*, *soudain*) s'emploient-ils dans le langage usuel, et Bossuet s'est servi de presque tous les autres.

(2) C'est au moins la seule manière dont on puisse expliquer les origines étrangères de beaucoup de mots de la langue poétique; ainsi, par exemple, les savants en ont cru trouver en islandais, qui venaient du grec, du latin, du celtique, du finlandais et de l'anglo-saxon (voyez Olafsen, *Om Nordens gamle Digtekonst*, p. 85-89, et Thorkelin, *De Danorum rebus gestis seculi III et IV*, p. [illegible]-299); il est inutile d'ajouter que nous sommes loin d'adopter toutes ces étymologies, et de croire à la transmission immédiate du plus grand nombre de ces mots: mais des rapports aussi multipliés n'en indiquent pas moins des emprunts. En italien, ce fait est évident; beaucoup des expressions de la langue poétique, *fiura*, *alunna*, *mitsa*, pour *fu*, *abbondia*, *missu*, appartiennent au dialecte sicilien.

prose les emploie à son tour, et un usage journalier les pâlit et les rend vulgaires; tantôt la poésie renonce d'elle-même à s'en servir, parce que leur signification n'est plus assez claire pour éveiller la moindre image (1). Chaque mot qui disparaît est une perte qu'aucune acquisition ne compense; le vocabulaire n'est plus assez élastique pour que l'imagination y introduise de nouvelles expressions poétiques. Mais, partout où les anciennes n'ont point disparu de la langue, la poésie les préfère aux autres; elles la distinguent de la prose (2).

Elle aime aussi à se caractériser par des formes grammaticales qui lui soient propres (3); mais, en cela encore, elle use des ressources qu'elle a héritées du passé, sans pouvoir beaucoup les accroître; ses innovations doivent se conformer au génie et aux habitudes de la langue. Elle est plus libre dans la construction des phrases, qui cependant deviennent bientôt obscures dans les langues analytiques, lorsque les expressions s'écartent arbitrairement de l'ordre habituel des idées (4). Quand, au contraire, les flexions

(1) Suivant Adelung, *Aelteste Geschichte der Deutschen*, sect. VIII, par. 1, il y a eu dans les différents dialectes de la langue germanique, jusqu'à cent onze noms bien distincts pour désigner un cheval, et maintenant il n'en reste plus que cinq.

(2) La prononciation est souvent différente, et l'oreille reconnaît sur-le-champ la poésie; en grec, par exemple, l'accent dominait en prose et la quantité en poésie. Quelquefois l'orthographe elle-même varie; ainsi, dans les vers arabes, on écrit séparement les deux consonnes réunies par le teschdid; on marque par un nun la nasalité des voyelles, et l'on écrit à la fin des mots les lettres quiescentes, qui allongent les sons et ne sont point admises par l'orthographe ordinaire.

(3) La poésie hébraïque en avait surtout un grand nombre, qui ont été indiquées par Gesenius (*Lehrgebäude der hebräischen Sprache* et *Hebräische Handwörterbuch*, préf., p. 226, et app., t. II, p. 1335) et Saalschütz (*Von der Form der hebräischen Poesie*, p. 102); mais les différents dialectes en fournirent beaucoup aux Homérides (voyez Berger, *Kurze Darstellung des epischen Dialectes;* Gräfenham, *Grammatica dialecti epicae*), et l'on en trouve même chez les poètes latins; voyez Köne, *Ueber die Sprache der römischen Epiker*.

(4) *Inversion* est un mot fort mal fait: l'ordre naturel est la succession véritable des pensées, celui qui exprime la rapidité des sentiments et la domination qu'ils exercent sur l'intelligence. Il est ainsi dans la nature de la poésie de suivre l'ordre des sentiments au lieu de l'ordre des choses; voilà pourquoi, suivant la remarque de M. Sicard, les sourds-muets, qui créent leur langue quand ils en sentent le besoin, s'expriment naturellement par des inversions; Schlegel, *Observations sur la littérature provençale*, p. 27.

des mots indiquent leurs rapports, indépendamment de l'ordre dans lequel ils se suivent, la prose emploie trop fréquemment les inversions pour que la poésie y trouve un moyen suffisant de trancher avec elle (1). L'expression figurée elle-même n'appartient pas également à la poésie dans tous les idiomes. Il en est, comme ceux que des imaginations naïves ont développés sous le soleil de l'Orient, au milieu de toutes les splendeurs de la Nature, dans lesquels le langage vulgaire est si constamment surchargé d'images, que la poésie la plus riche n'en saurait admettre davantage; les idées y disparaîtraient sous la magnificence de leurs vêtements. D'autres ont un besoin de clarté si dominant, que la moindre hardiesse les embarrasse (2); loin d'illuminer la pensée, toute métaphore leur semble l'obscurcir, et ils préfèrent la transparence du style à la pompe de l'expression; la poésie s'y décolore à l'égal de la prose.

Sans doute, le mot ne réalise l'idée, ni dans l'espace par une forme symbolique, ni dans le temps par un retentissement musical de la pensée : c'est une simple expression sans aucune prétention esthétique; mais le caprice ne l'a point imaginée et le hasard ne lui a point donné sa valeur. Que la première langue ait été enseignée à l'homme par une intelligence supérieure, ou qu'il ait trouvé les moyens de la créer dans les forces de son esprit et dans les ressources de son organisme, les éléments n'en étaient point accidentels, puisqu'ils étaient nécessaires à l'accomplissement de sa des-

(1) Quelquefois même elle cherche à s'en distinguer par plus de simplicité : dans la poésie allemande, les constructions n'ont ni la même richesse ni la même variété que dans la prose, et cette différence avait lieu aussi en latin. Mais, si les inversions n'y étaient point aussi prolongées dans la poésie, elle en avait quelques unes qui lui étaient propres. Elle séparait presque toujours le substantif de son adjectif, sans doute pour éviter un concours désagréable de sons, et pouvait rejeter dans l'intérieur des phrases des conjonctions que la prose mettait toujours au commencement; Horace ne pouvait dire qu'en vers :

Objectos caveae valuit *si* frangere clathros.

Nous parlerons plus longuement, dans le chap. XIII, de cette influence des inversions sur les formes de la versification.

(2) Tel est, par exemple, le français; son besoin de clarté est si dominant que, pour rendre l'accent oratoire plus sensible, l'accent tonique, qui peut-être cependant existe dans toutes les autres langues, y a presque entièrement disparu.

tination; ils résultaient d'une liaison naturelle entre les sentiments et les sons (1). Peut-être ces rapports ont-ils été exagérés; peut-être a-t-on attribué aux sons en eux-mêmes une signification trop indépendante de tout arbitraire (2); mais, soit que leur action dérive d'une harmonie réelle entre l'oreille et l'intelligence (3), soit que tous les idiomes se rattachent à une langue de pure convention, et conservent de vagues souvenirs de son vocabulaire (4), les sons agissent sur le sentiment, et l'émotion leur reconnaît une valeur que ne saurait négliger la poésie. Elle doit, par leur impression, rendre plus frappante la pensée qu'elle exprime par le sens des mots.

(1) Dans presque toutes les langues, les interjections, les expressions naïves du sentiment, sont les mêmes; les augmentatifs et surtout les diminutifs ont aussi la plus grande ressemblance; les langues ne deviennent tout à fait différentes que lorsqu'elles expriment des idées acquises au lieu de sentiments naturels.

(2) Jedem Sprachlaute eine ständige begränzte Bedeutung innwohnt; Schmitthenner, *Ursprachlehre*, p. 89. Platon était arrivé à la même opinion par des idées entièrement différentes; les sons n'étaient pas pour lui le retentissement des choses, mais leur image; c'est en ce sens qu'il dit, dans le *Cratyle*, nº Ier, *Ονοματος ὀρθοτητα εἰναι ἑκαστω των ὀντων φυσει πεφυκυιαν*. On ne peut cependant méconnaître que la joie se manifeste par des sons aigus; ils sont graves pour la tristesse, coulants pour la tendresse, forts pour la profondeur. D'autres rapports ne sont pas aussi évidents dans toutes les langues, quoique les sons du gosier semblent exprimer naturellement le mouvement, et que le son lingual convienne à la cause (R) et à l'agrandissement (L), le dental au saisissement, le labial à l'élévation et à l'abaissement, le nasal à la négation. Ce dernier rapport surtout est frappant; non seulement on trouve dans beaucoup de langues νη (dans les composés), *non*, *ne*, *not*, *nicht;* mais le son nasal *in* ajoute une idée négative, et la lettre du nez S a la même puissance en italien, *sfortuna*, *smontare*, etc. On sait que souvent des personnes fort sensibles, et même des sourds-muets, entendent la parole au mouvement des organes de la voix.

(3) L'habitude d'associer aux mêmes sons des idées différentes devait finir par obscurcir leurs rapports naturels; aussi, avant de l'avoir acquise, sommes-nous beaucoup plus sensibles à la valeur intrinsèque des sons. Il est rare que les enfants ne donnent pas des noms de fantaisie à toutes les personnes qui leur inspirent des sentiments prononcés d'une nature quelconque, et ces noms, qu'ils trouvent fort expressifs, n'ont souvent aucune signification pour l'intelligence. A un âge plus avancé, quand la musique nous préoccupe assez pour nous faire oublier nos habitudes rationnelles, nous trouvons encore dans le son des instruments l'expression de sentiments particuliers, quelquefois même d'idées.

(4) Si cette conjecture était vraie, une langue moins riche, dont les mots auraient des acceptions moins nombreuses, rendrait plus sensible la valeur des sons. On doit alors dégager plus aisément leur signification naturelle des idées accessoires qui l'ont obscurcie; l'expression que les sauvages et les enfants trouvent au son des mots peut ainsi être regardée comme une sorte de preuve.

Cette signification naturelle s'est, il est vrai, presque toujours effacée, en s'associant, dans des langues moins naïves, à des idées différentes; lors même qu'elle n'a pas entièrement disparu, elle est plutôt reconnue par la science que perçue par le sentiment, et la poésie ne peut la rendre plus sensible. Mais la succession et le concours des sons ont partout une valeur indépendante des idées que la langue y attache (1), et la versification les mesure et les dispose comme il lui plaît (2). Sans doute elle ne cherche point une harmonie absolue (3); la nature des sons du vocabulaire n'est point assez nettement sentie; la différence n'en est point appréciée avec une exactitude assez mathématique. D'ailleurs, leurs éléments fussent-ils les mêmes, la versification ne pourrait prétendre aux effets de la musique; ce qui fait la puissance de celle-ci, c'est qu'en l'écoutant, l'homme s'abandonne sans partage au sentiment qu'elle excite (4); c'est que son expression est trop obscure, ou du moins trop

(1) Une foule de faits rendent évident le plaisir purement musical que nous font les sons. Le chant des oiseaux, l'harmonica et les roulades des chanteurs en seraient une preuve suffisante; mais il est remarquable que les poésies les plus populaires admettent fort souvent dans leur rhythme des sons qui n'ont aucune valeur intellectuelle (le chœur des chasseurs de Weber, l'air de *Malbrough*, celui du *Postillon de Lonjumeau*, plusieurs vaux-de-vire d'Olivier Basselin, les ballades les plus populaires de Bürger). Nous n'hésitons pas même à penser que ce fut la première raison du refrain des ballades et de la rime.

(2) Les intelligences les plus philosophiques et les plus poétiques ont également reconnu les effets du rhythme; nous citerons seulement Platon, parce que la musique grecque était bien moins expressive que la nôtre : *ἡ ἐνρυθμος τε και ἐναρμονιος αἰσθησις*; *De legibus*, l. II, p. 653 : *ὁ τε ρυθμος και ἁρμονια και ἐρρωμενεστατα ἁπτεται αὐτης (ψυχης), φερει τε την εὐσχημοσυνην, και ποιει εὐσχημονα*; *De republica*, l. III, p. 401 : *τους ρυθμους τε και τας ἁρμονιας ἀναγκαζουσιν (οἱ κιθαρισται) οἰκειουσθαι ταις ψυχαις των παιδων*; *Protagoras*, p. 326.

(3) Elle cherche à établir une sorte d'harmonie par la construction des phrases et par l'addition de lettres euphoniques à la fin des mots, un N en grec, un D dans les anciens poëmes latins, un S en français; un E en allemand, comme dans ce vers de Göthe :

Nun, Faust**e**, träume fort, bis wir uns widersehn.
(*Faust*, act. I, sc. 3.)

Mais il lui suffit qu'elle soit plus sensible que dans la prose; ainsi, au lieu d'élider la voyelle longue, qui faisait un hiatus, les poëtes grecs, et quelquefois aussi les latins, se bornaient à en changer la quantité, à rendre la dissonance moins sensible.

(4) Il paraît cependant que les Pythagoriciens basaient leur théorie sur la raison (voyez Plutarque, *De musica*, ch. XXXII; Mahne ad Ptolémée, *Ἁρμονικων*, et Boëthius, *De musica*), et ne lui en accordaient pas moins un grand pouvoir (voyez Jamblichos, *Vita Pythagorae*, ch. XXV, éd. de Kiessling; Plutarque, *De*

vague, pour éveiller ni l'imagination ni la raison (1); dans la poésie, au contraire, le sentiment, loin d'être exclusif, n'est que l'auxiliaire de la pensée (2). Le but musical de la versification est atteint dès qu'un concours désagréable de sons ne désunit point des mots que lient leurs idées, et que l'on croit à l'énergie des sentiments, en leur reconnaissant plus d'influence sur les formes du langage qu'ils n'ent ont dans la prose (3). Car, à ce degré de puissance, le sentiment s'exprime naturellement par des modulations rhythmiques; il évite les dissonnances inutiles (4), allonge et abrége les syllabes, élève et abaisse la voix, et, en sentant son action, l'intelligence s'y associe et le partage. A cet effet purement musical et dépendant de la nature de la langue et des habitudes de l'oreille, la versification en réunit un autre plus esthétique en appliquant à la parole les principes absolus de la musique. L'unité du poëme n'est pas seulement nécessaire pour em-

Iside et Osiride, ch. LXXXI, et Dissen, *Göttinger gelehrte Anzeigen*, 1827, p. 83); cela vient probablement de la mesure mathématique qu'ils lui donnaient et de la valeur philosophique qu'ils reconnaissaient aux nombres.

(1) Voilà pourquoi les Grecs voulaient limiter ses moyens d'action; Platon bannissait de sa république la flûte et tous les instruments qui avaient trop de tons différents, et les Spartiates punissaient Terpandre pour avoir ajouté une corde à la lyre.

(2) Pour donner une grande puissance à un ressort quelconque, il ne faut point rapprocher son action d'aucun autre. Cette théorie si évidente est également méconnue par quelques compositeurs distingués et beaucoup de littérateurs. Ceux-ci veulent sacrifier la musique d'un opéra au poëme; ils se plaignent que leur esprit ne soit pas assez complétement satisfait par la logique des situations et la beauté littéraire des expressions. Pour être conséquents, ils devraient exiger que le rhythme fût subordonné à la prononciation habituelle et à l'accent oratoire. Les autres ont l'ambition de faire exprimer à la musique, non pas seulement des situations de l'âme, mais de véritables idées; ils veulent avoir tant d'imagination, qu'ils n'ont plus de sentiment musical et manquent de mélodie. L'auteur de la magnifique symphonie de *Harold* est un esprit trop convaincu et un logicien trop rigoureux pour ne pas tomber dans les cacophonies de *Benvenuto Cellini*.

(3) Aussi, dans la plupart des langues, la poésie a-t-elle une prononciation différente de la prose. Presque toujours, en arabe, pour indiquer tout d'abord que c'est de la poésie que l'on récite, les deux hémistiches du premier vers riment ensemble, et ont une mesure exactement semblable.

(4) Quelquefois on les recherche pour des effets d'harmonie imitative; ainsi, par exemple, les efforts s'expriment naturellement par des sons d'une prononciation difficile, comme dans ce vers de Virgile :

Illi inter sese magna vi brachia tollunt.

C'est une conséquence de la contraction des nerfs; les mots que l'on prononce alors exigent un effort, et l'on juge de la cause par l'effet.

pêcher les idées secondaires de détourner l'attention de la pensée dominante et de l'amoindrir; elle manifeste l'unité du poëte (1). Son enthousiasme ne s'arrête qu'après l'expression complète de la beauté qui l'inspire; si le sentiment venait à changer, toute l'influence qu'il aurait acquise sur les imaginations serait détruite, et l'uniformité de la versification en montre la persistance à travers la diversité des idées; il lui faut, en donnant à toutes les parties une mesure exacte, faire sentir les rapports qui existent entre elles, et la liaison de chacune avec l'ensemble (2).

(1) Pour la rendre encore plus sensible, en arabe, tous les vers d'un même poëme riment ensemble, et la plupart de nos vieilles épopées sont écrites en stances monorimes; cette intention se montre déjà dans la poésie hébraïque, où les lettres initiales de tous les versets suivent quelquefois l'ordre alphabétique.

(2) Cependant la versification tient moins encore à un rhythme uniforme qu'à une mesure quelconque, qui distingue la poésie de la prose. Horace disait du dithyrambe, l. IV, ode 2:

Seu per audaces nova dithyrambos
Verba devolvit numerisque fertur
Lege solutis.

Pendant le moyen âge, où le sentiment musical était cependant si développé, on ne craignait même pas d'écrire en plusieurs langues des chansons (voyez les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, t. XXIV, p. 671; Crescimbeni, *Istoria della volgar poesia*, p. 17; Warton, *History of english poetry*, t. 1, p. 90, note; Docen, *Miscellaneen zur Geschichte der teutschen Literatur*, t. II, p. 207, et Hoffmann von Fallersleben, *Fundgruben*, t. I, p. 340, etc.)', des poëmes (*Des fames, des dez et de la taverne*, ap. Méon, t. IV, p. 485; ap. Sharon-Turner, *History of the Anglo-Saxons*, ch. 3; ap. Scott, *Sir Tristrem*, p. 37), des drames (*Mysterium fatuarum virginum*, ap. Fr. Michel, *Théâtre français pendant le moyen âge*, p. 3; Hilarius, *Ludi et versus*, p. 24 et 34; plusieurs comédies de Ruzzante; *Il pantalone imbertonao*, de Briccio; *I poeti rivali*, de Ricci, etc.). Voilà pourquoi on peut changer de rime et varier la position des accents.

CHAPITRE II.

DU RHYTHME.

Avant de s'être précisées par des formes, les idées flottent dans l'esprit indécis comme dans un chaos ; l'attention ne peut s'en saisir, et elles disparaissent sans laisser aucune trace dans la mémoire. Les mots ne sont donc pas seulement leur expression sensible, ils sont le complément essentiel de leur perception ; sans un langage qui serve de base et d'appui à sa pensée, l'homme vieillirait dans une éternelle enfance. Privé de toute communication intellectuelle avec ses semblables, les développements isolés qu'ébaucheraient son expérience personnelle et ses instincts de perfectionnement périraient avec lui ; et, sans pouvoir jamais hériter du passé ni profiter à l'avenir, l'histoire de l'Humanité se passerait tout entière entre le berceau d'un homme et sa tombe. Les langues ne sont donc point des acquisitions fortuites, dont les éléments se soient lentement amassés pendant une longue suite de générations : si l'homme n'est point né pour se matérialiser dans une existence de brute, sans un progrès à atteindre ni un devoir à remplir ; si la création ne fut point le caprice désordonné d'une intelligence irréfléchie, ou l'œuvre manquée d'une volonté impuissante, la parole est naturelle à l'homme, parce qu'elle est nécessaire à la destination que Dieu lui a donnée.

Quoique les besoins de l'homme aient d'abord été bien restreints, ses premiers rapports avec la Nature étaient continus ; il lui fallait lutter avec elle pour toutes les né-

cessités de l'existence, sans aucune des ressources que les progrès de la civilisation ont accumulées entre ses mains; et les souffrances du passé, les difficultés du présent, les inquiétudes de l'avenir, le préoccupaient trop constamment pour permettre à son intelligence des développements étrangers au cercle habituel de ses sensations. La parole était alors la manifestation instinctive d'un sentiment plutôt que l'expression volontaire d'une idée. En agissant d'une manière différente sur les organes de la voix, chaque sentiment en modifiait les sons (1); si les forces naturelles de l'intelligence n'en eussent point compris la signification, on l'aurait bientôt retrouvée dans les souvenirs de l'expérience. Mais bientôt les anciens mots se corrompirent; des mots nouveaux, sans aucune valeur naturelle, s'y mêlèrent, et la langue primitive disparut si complétement sous ces additions et ces altérations successives, qu'une étude approfondie des différents vocabulaires en distingue à peine la trace (2).

(1) Ainsi, par exemple, le son de l'O est ouvert par la joie et fermé par la douleur. Ces modifications instinctives ont lieu même chez les animaux : la poule qui a trouvé du grain n'appelle pas ses poussins comme elle le fait à la vue d'un oiseau de proie. Pour expliquer ces phénomènes, il faudrait que la physiologie des organes de la voix fût achevée, et nous n'en possédons encore que l'anatomie; on peut seulement comprendre la cause physique qui les produit. Sans doute l'action de chaque espèce de sentiment sur les organes de la voix est différente; il en tend ou détend les cordes, il les allonge ou les raccourcit, il dilate la trachée-artère (l'organe qui pousse et conduit l'air dans le larynx) ou la resserre, etc. Quand nous parlons des cordes de la voix, nous ne voulons pas dire, avec Ferrein, que le larynx soit un instrument à cordes : nous le croyons plutôt un instrument à vent à anche; mais les cordes vocales n'en sont pas moins une expression consacrée dont nous nous servons, parce qu'elle rend notre pensée plus facile à saisir.

(2) On a cru en retrouver au moins les éléments dans les premiers mots que prononcent les enfants; mais, en admettant que la parole qui s'apprend au milieu d'un langage factice doive reproduire celle qui s'était développée naturellement sans aucune influence, il faudrait encore supposer que l'homme avait été créé enfant avec un indispensable besoin de soins qu'il était impossible de lui donner, et il n'est homme que lorsqu'il est devenu adulte. Ainsi, par exemple, l'enfant émet d'abord le son de l'A, qui lui demande le moins d'efforts; il prononce les consonnes labiales les premières, parce que, en suçant le sein de sa mère, ses lèvres ont acquis une plus grande faculté de mouvement que les autres organes extérieurs de la voix, et la difficulté qu'il éprouve à passer d'un son à un autre l'engage à le redoubler : il est donc fort naturel que *papa* et *mama* soient les premiers mots qu'il prononce, mais on n'en peut rien induire pour la langue primitive.

Quelque variées que soient les langues, leurs dissemblances ne prouvent point l'indépendance de leur origine ; ce sont les conséquences inévitables des modifications que l'histoire apporte chaque jour dans l'intelligence de l'homme. Tant que ses sentiments furent peu nombreux (1) et restèrent assez passionnés pour que leurs nuances s'effaçassent, une expression générale, sans signification bien précise, pouvait leur suffire ; mais lorsqu'ils se multiplièrent, lorsqu'ils devinrent plus civilisés, et, pour ainsi dire, factices, il fallut modifier les sons primitifs qui ne distinguaient pas leurs différences ; et aucun principe naturel ne réglait ces modifications : elles étaient arbitraires et fortuites, parce que les sentiments eux-mêmes étaient individuels et ne se produisaient que sous l'empire de circonstances locales. Le nom des choses n'avait rien d'absolu qui tînt à leur nature ; il était relatif aux sentiments qu'elles excitaient, et devait changer quand un autre climat ou des conditions nouvelles rendaient les impressions différentes (2). Il est peu d'objets qu'on ne puisse envisager sous plusieurs points de vue ; on les distinguait par la propriété dont on était le plus frappé, et cette prédominance varie suivant le moment et les circonstances où ils tombent sous les sens. Toutes les langues n'associaient pas les mêmes idées à leurs noms (3). Ceux qui désignaient les choses, en reproduisant leur bruit, n'étaient pas eux-mêmes à l'abri de tout changement ; l'imitation n'était point parfaite, et l'on suppléait à son exactitude par des associations qui dé-

(1) Dans la crainte de rendre plus obscures ces considérations sur la métaphysique du langage, nous nous servons des expressions habituelles *sentiments* et *idées* ; il serait plus philosophique de dire *conceptions* et *perceptions*.

(2) Il n'est pas même de langue qui ne finisse par donner plusieurs noms à une seule chose ; le feu qui éclaire s'appelle *lumière* ; celui qui brûle avec éclat, *flamme* ; celui qui brille en parcelle, *étincelle* ; celui qui détruit, *incendie*.

(3) Le grec exprime la vitesse de l'éclair (ἀστραπη) ; l'hébreu, le latin, son éclat (אור, *fulgur*) ; l'allemand, sa marche en zigzag (*Blitz*) ; on est frappé de la force de l'arbre (אילן), de sa dureté (*arbor*), de sa croissance (*Baum*), de sa roideur (*tree*), etc.

pendaient des sons auxquels l'oreille était habituée (1). L'extension des idées donna bientôt à l'intelligence le besoin de les étendre encore (2); on parla, non pas seulement parce qu'on avait senti, mais parce qu'on voulait penser; les mots ne montraient plus des choses ou des idées, ils exprimaient des pensées, et il en fallut pour leurs différents modes comme pour leurs objets (3). Rien de sensible ni d'expressif ne pouvait alors indiquer leur valeur; elle résultait d'une convention qui n'était possible qu'entre des hommes assez rapprochés pour communiquer ensemble, et elle s'oubliait sans peine quand aucune écriture authentique n'en rappelait les termes. Lors même qu'elle était fixée, souvent une analyse plus exacte des formes grammaticales en révélait l'insuffisance et les méprises.

D'ailleurs, la parole n'est pas seulement l'œuvre de l'intelligence, elle se réalise au moyen d'organes dont l'action ne fut point indifférente à la formation des mots. S'ils étaient restés une simple impulsion de la voix, sans aucune modification essentielle, peut-être seraient-ils passés dans tous les vocabulaires (4); mais leur nombre eût été trop limité, et, depuis qu'en opposant de la résistance à la sortie des sons, les divers organes de la voix les multiplient presque à l'infini, les mots dépendent de certaines conditions

(1) Ces changements ont lieu, même pour de pures onomatopées; ainsi le *pouf* du français et du latin macaronique

(De branca in brancam degringolat atque facit pouf)

est devenu *tonfo* dans le *Merope* de Maffei :

...... Piombò : e gran tonfo
S'udì nel profondarsi.

Ennius disait :

Quum tuba terribili sonitu *taratantara* dixit.

et sous le même climat, les Italiens disent aujourd'hui *tarapata*.

(2) D'autres modifications eurent lieu dans la prononciation des mots, et par suite dans la nature de leurs sons, selon qu'ils exprimaient plus souvent des sentiments ou des idées ; ils devenaient alors moins accentués parce que l'on y mettait moins de force, et que les cordes de la voix étaient moins tendues. Le chinois, qui a quatre accentuations différentes, est fort curieux à étudier sous ce point de vue; mais nous ne pouvons présenter ici que quelques aperçus très incomplets sur l'histoire des langues.

(3) Les objets de nos pensées sont désignés par le nom, l'adjectif, le pronom et quelquefois par l'adverbe; toutes les autres espèces de mots expriment leurs modes.

(4) Comme il est arrivé pour les interjections.

physiques [illegible] en dépendent. Quoique sous le point de vue physiologique la voix nous soit à peu près inconnue, nous pouvons apprécier l'action de ses organes extérieurs (1), et le rôle que chacun joue dans l'articulation de certains sons (2). Leur sonorité (3), leur forme (4), et l'agilité des nerfs qui les mettent en mouvement, exercent donc une grande influence sur le choix des mots; on préfère instinctivement les plus faciles à prononcer, ceux qui conviennent le mieux à la disposition naturelle des organes; les autres sont insensiblement supprimés, ou du moins modifiés complètement, et chaque race a des caractères distinctifs qui affectent l'organisme tout entier (5). Lors même que ces différences constitutives se seraient effacées, les langues eussent été formées sous leur action (6) et appropriées à leurs tendances; l'habitude de prononcer certains sons eût conservé l'agilité de leurs organes, qui, à leur tour, auraient maintenu dans la langue les sons dont la prononciation leur était le plus naturelle. Chaque peuple a d'ailleurs un genre de vie qui lui est propre; les moyens de subsistance ne sont pas les mêmes

(1) Nous savons que la prononciation de tous les sons articulés exige, après leur sortie du larynx, une de ces quatre opérations: frapper l'air, le comprimer, le siffler ou l'aspirer.

(2) Suivant l'organe qui prend le plus de part à la prononciation des lettres, on les divise en labiales, linguales, palatales, dentales, nasales et gutturales. Tous les organes de la voix n'en sont pas moins nécessaires, excepté peut-être les dents, que l'on remplace jusqu'à certain point par les mâchoires et par les lèvres; la langue surtout paraît jouer un rôle si actif dans la parole, que plusieurs peuples l'ont désignée par son nom; לשון, γλωσσα, *lingua*, *langue*, *nyelv* en hongrois, *jezick* en illyrien.

(3) Celle de la glotte et du palais.

(4) La capacité de la poitrine, l'épaisseur de la langue, la forme de la bouche, l'ouverture du nez, l'épaisseur des lèvres, leur grandeur, leur forme; elle peut même, lorsqu'elle est en bec-de-lièvre, rendre la voix tout à fait indistincte.

(5) Ainsi, par exemple, les lèvres affectent fort souvent une forme particulière: puisque l'anatomie a découvert de notables différences dans la constitution des organes, on peut affirmer que la physiologie en trouverait de nombreuses dans leur action et dans ses modes.

(6) Cette prononciation particulière à chaque race peut seule expliquer la différence d'accent et de patois que l'on remarque chez les habitants de plusieurs provinces, formant un seul peuple et parlant sous le même climat une langue commune. Voilà sans doute pourquoi la prononciation du Normand est lourde, et celle du Provençal brève et accentuée; pourquoi le Romain parle sans aucun effort, tandis que le Florentin ouvre démesurément la bouche et fait rentrer ses paroles dans le fond de sa gorge.

pour tous; leur activité physique et morale est différente, et ces diversités influent toutes sur la parole et sur ses organes (1). S'il n'est plus permis aujourd'hui de méconnaître l'action du climat sur la constitution physique de l'homme et sur ses dispositions morales (2), cette opinion est plutôt cependant le résultat d'observations empiriques que la conséquence de raisonnements rigoureux; il n'en est pas ainsi de l'influence du climat sur la voix : on peut la montrer par des faits positifs qui s'expliquent eux-mêmes par des nécessités physiques. L'imitation contribue trop puissamment aux développements de l'homme pour qu'on ne lui accorde point une part importante dans la formation des langues (3); elles doivent, dans les pays froids et découverts, où le bruit des vents est continu, chercher à le reproduire, et s'y charger de sifflements du nez et des lèvres (4). Puisque le son est produit par les vibrations de l'air qui viennent frapper l'oreille (5), il faut que les organes de la voix articulent avec plus d'efforts quand l'atmosphère est habituellement agitée par des bruits différents, ou que, moins élastique, elle oppose plus de résistance aux impulsions des corps sonores; lorsque, en un mot, elle rend moins facile la perception des sons : dans les climats

(1) On sait qu'il existe une grande liaison entre l'expiration et l'émission de l'air nécessaire à la voix : les habitants des montagnes, qui sont plus actifs et respirent plus souvent, ont généralement la parole plus brève et l'accent plus rude. A Rome, où les belles voix sont si communes, il est fort rare d'en trouver dans la dernière classe du peuple, et l'on ne peut guère expliquer cette différence que par son genre de vie, puisque les moyens de cultiver ses dispositions naturelles ne manqueraient à personne, et que les profits d'une belle voix y engageraient tout le monde.

(2) Voyez l'ouvrage anglais de Falconer et les livres allemands de Carus et de Steeb. Cette action fût-elle la seule, le climat, comme on vient de le voir, influerait nécessairement sur la langue.

(3) La manière dont les enfants apprennent à parler, et dont se transmet l'accent particulier des patois, en serait une preuve évidente. Les peuples pasteurs imitent jusqu'à certain point les cris des animaux avec lesquels ils vivent; leurs langues se chargent, comme en Orient, de sons rauques et gutturaux; Meninski a même dit : ع (ain) est vox vituli matrem vocantis.

(4) C'est effectivement un des caractères distinctifs des langues du Nord, qui devient encore plus prononcé sur le bord de la mer et dans les îles; l'anglais peut servir d'exemple.

(5) Nous ne parlons pas de la cause première du son, mais de sa cause sensible; les vibrations de l'air ne font que transmettre à l'ouïe la vibration moléculaire des corps sonores.

froids et sur le bord des mers, la langue doit être ainsi plus rude et plus dure (1). Peut-être même la nature de l'air a-t-elle des propriétés insaisissables à la plus délicate analyse, qui exercent une influence mystérieuse sur la formation des sons (2); au moins, les voix flexibles et étendues sont-elles si communes en certains pays (3), et si rares dans quelques autres (4), que cette différence semble tenir à des causes atmosphériques.

Les mots n'avaient d'abord qu'une valeur abstraite; lorsque les idées furent devenues moins générales, et que l'on voulut exprimer les rapports qui liaient ensemble des objets différents, il fallut les indiquer par des mots spéciaux ou modifier les anciens par des changements assez peu importants pour que la signification primitive du vocabulaire n'en fût pas obscurcie. Chacun de ces systèmes grammaticaux eut pour conséquence une prononciation particulière, qui donna une apparence différente aux mots dont l'origine était le plus identique. Quand ils restent invariables, ce que l'on accentue d'ordinaire avec plus de force est leur radical; c'est la syllabe dont le son était primitivement associé avec leur idée, et presque toujours elle précède les autres. Au contraire, dans les langues à flexions, la voix appuie sur la syllabe qui indique la valeur actuelle

(1) La même raison explique aussi pourquoi, dans les pays froids, la parole se sert principalement des organes vocaux les plus extérieurs. L'explosion de la voix, qui vainc leur résistance, imprime une impulsion plus forte à l'air atmosphérique et se fait mieux entendre. Au contraire, dans les climats méridionaux, la langue est généralement douce et coulante; il y a plus de voyelles, les consonnes s'articulent dans la partie inférieure du tuyau vocal et sont plutôt continues qu'explosives.

(2) Il y a évidemment des influences dont on ne se rend pas compte : la ressemblance du dialecte génois avec le portugais (d'après W. de Schlegel, *Observations sur la littérature provençale*, p. 54) ne peut s'expliquer ni par leur origine, ni par de fréquentes communications, ni par l'imitation commune d'un autre idiome.

(3) En Italie, par exemple. La supposition d'une influence de race ne serait pas admissible, puisque l'air qu'on y respire est nécessaire au larynx des chanteurs des autres pays pour acquérir toute sa flexibilité et se guérir de la plupart de ses affections.

(4) Tels que l'Angleterre. Il est même fort remarquable que ce pays n'ait jamais produit un seul grand musicien. On dirait que les vibrations de l'air y sont trop irrégulières pour que l'oreille puisse y devenir fort sensible aux beautés de l'harmonie.

des mots, et les flexions n'en affectent le plus souvent que la désinence, parce que la modification ne doit point précéder l'idée principale (1). Sans doute, après avoir reconnu l'association intellectuelle des idées avec les sons, le rôle de l'oreille dans la formation du langage n'est point terminé; elle doit exercer aussi une influence toute physique, puisque la liaison entre les nerfs acoustiques et ceux de la bouche est assez étroite pour que certains bruits agissent spontanément sur les dents, et les mêmes sons n'éveillent point partout les mêmes impressions. A cette action involontaire s'en joint une autre, qu'un besoin inné d'harmonie rend nécessaire. Suivant ses sentiments et ses idées les plus ordinaires, chaque peuple groupe habituellement les mots d'une manière différente, et leur rapprochement produit des dissonances que l'on adoucit en altérant les sons primitifs (2). D'ailleurs, les langues sont incessamment renouvelées par ce mouvement progressif qui emporte en avant tous les résultats de l'activité humaine; la pensée y acquiert chaque jour plus de prépondérance; chaque jour les formes irrationnelles se modifient et disparaissent; la clarté et la logique des idées prévalent de plus en plus sur la force poétique et sur le sentiment musical. Ce développement s'accomplit partout à la fois, mais il suit partout des modes divers et arrive à des résultats particuliers. Tous les peuples ont à remplir dans l'histoire de l'Humanité un rôle spécial auquel sont subordonnés les progrès de leurs langues; elles-mêmes s'éloignent toutes de leur source, à pas inégaux, par

(1) Dans les idiomes qui, comme ceux de l'Europe romane, sont dérivés de plusieurs langues accentuées sur le radical (les langues germaniques), sur la désinence (l'hébreu), ou sur des syllabes intermédiaires (le grec et le latin), on veut, pour y introduire de l'unité, concilier les différents principes, et il en résulte des altérations qui éloignent de la prononciation primitive le son de presque tous les mots.

(2) L'adoption d'un alphabet étranger, qui eut lieu chez la plus grande partie des peuples, dut aussi modifier la langue. Les lettres ne répondent plus directement aux sons; on est obligé d'en donner plusieurs au même caractère, et ils finissent insensiblement par se rapprocher, et par dénaturer l'ancienne prononciation.

des voies différentes; les plus semblables dans le principe aboutissent aux plus radicales dissemblances.

Dans cette immense variété des idiomes, qui s'accroît sans cesse et se diversifie de plus en plus, toutes les traces de leur origine commune s'effacent successivement; ils diffèrent autant par leur vocabulaire que par leur esprit et les formes grammaticales qui le manifestent. Si donc l'imagination est une faculté naturelle à l'homme; s'il n'est pas né seulement pour comparer des réalités et généraliser des idées, mais aussi pour concevoir et aimer des beautés idéales; si, en un mot, la poésie lui a été donnée comme un complément nécessaire de son expérience et de sa logique, la versification ne dépend point exclusivement de l'organisme et de l'harmonie des langues. Puisque le rhythme se retrouve également dans tous les idiomes, son principe ne peut rien avoir de relatif; il a une vérité philosophique pour base, et doit s'appliquer par des moyens mathématiques.

Lorsqu'il existe entre plusieurs objets des rapports systématiques, l'intelligence se complaît au spectacle de la loi qui les relie, elle a le sentiment de leur ordre. Dans l'espace, l'ordre s'appelle symétrie; dans le temps, proportion (1). Mais ce sentiment demeure imparfait tant que la juxta-position semble plus ou moins arbitraire, et qu'on ne perçoit point le rapport de chaque objet à un tout dont il est partie constituante; il ne se complète que par la conception de l'unité. La symétrie devient alors une harmonie, et la proportion un rhythme (2). Ainsi, pour condition pre-

(1) L'ordre peut se trouver à la fois dans l'espace et dans le temps, comme le prouvent la danse et la mimique.

(2) C'est en ce sens qu'Aristote a dit : *Αὐτω δε τω ρυθμω μιμουνται χωρις ἁρμονιας, οἱ των ορχηστων*; *Poetica*, ch. I. Un passage de Platon serait plus difficile à comprendre, si l'on ne se rappelait que les Grecs ne connaissaient pas de musique purement instrumentale : *Το μελος ἐκ τριων ἐστι συγκειμενον λογου τε και ἁρμονιας και ρυθμου*; *De republica*, l. III, p. 395. *Ρυθμος* signifie ici le rapport successif des sons, et *ἁρμονια* leur rapport simultané. Au reste, on ne peut appuyer de raisonnement sur le sens rigoureux de mots dont la valeur n'était point fixée par des travaux lexicographiques : dans l'antiquité, les expressions n'avaient rien de philosophique et ne se basaient que sur les connaissances personnelles de l'auteur et son but ac-

[illegible] que chaque partie soit facile à sai-[illegible] nettement déterminée (1); il veut [illegible] plus accentuée réunisse certains [illegible] les sépare des autres. Cette di-[illegible] des éléments du rhythme ne peut cepen-[illegible] arbitraire (3); il faut à la versification [illegible] quelconque qui lie ensemble les syllabes, et en [illegible] (4). Si ce principe n'a point une valeur philo-[illegible] l'ont prétendu quelques écrivains (5), au

[illegible] que l'on s'y faisait [illegible], *Fragmenta*, [illegible], *Artis musicae* [illegible], et Marcianus Ca-[illegible] *philologiae*, l. IX, [illegible]

[illegible] le reconnaissait en termes [illegible] autem in continua-[illegible] : distinctio et aequalium [illegible] intervallorum percus-[illegible] efficit; *De oratore*, l. III, [illegible]

[illegible] pourquoi dans la versifica-[illegible] tous les pieds ne doivent [illegible] avec un mot; scander un [illegible], c'est en scinder les mots. Les [illegible] semblent même avoir cherché à [illegible] en opposition l'accent des vers [illegible] des mots :

[illegible] ὁ δ' Ἀμφίμαχον, Κτεάτου υἷ' Ἀκτορίωνος.

Iliadis l. XIII, v. 185.

Si les Latins, et surtout Ovide, dont la versification était regardée comme fort harmonieuse, les faisaient concorder souvent :

Órba parénte súo quicúnque volúmina tángis,

c'est que la prosodie n'était plus assez sensible pour dessiner le rhythme sans le concours de l'accent. Dans la versification moderne, où l'accent a pris encore plus d'importance, au lieu de scander, on déclame.

(3) Le rhythme lui-même ne peut pas l'être; il serait peu sensible ou rendrait la phrase fort obscure si tous les éléments de la prononciation habituelle restaient en dehors.

(4) Una longa non valebit edere ex sese pedem,
Ictibus quia fit duobus, non gemello tempore.

Terentianus Maurus, v. 1342.

(5) Suivant Hermann, la première syllabe de chaque pied serait accentuée, et toute accentuation aurait pour conséquence nécessaire l'abaissement de la voix; le pied serait ainsi un tout composé d'une cause et d'un effet. D'abord cet accent n'aurait rien de commun avec la quantité, puisqu'il y a des vers, même parmi ceux dont le rhythme est le plus marqué, tels que l'alcaïque et l'iambique des Grecs et des Latins, qui n'exigent pas une longue au commencement (en arabe, tous les pieds commencent même par une brève, excepté dans le *Kamelo*, où, après le premier iambe, on peut remplacer les diïambes par des choriambes). Cependant la quantité, y étant surtout la base du rhythme, en devait être ainsi le principe générateur; il faudrait donc supposer un accent en dehors du vers sans aucune autre preuve que la définition de l'arsis donnée par Marius Victorinus, ap. Putsch, col. 2452 : Est autem arsis sublatio pedis sine sono; et évidemment ce grammairien songeait à la danse et ne partageait nullement cette opinion, puisqu'il ajoute : In pyrrichio tollitur altera brevis, altera ponitur; in spondeo quoque vicissim longa tollitur ac ponitur syllaba. La poésie moderne, où les pauses sont précédées d'une syllabe accentuée, serait d'ailleurs une réfutation suffisante de cette théorie du rhythme. Ensuite ce n'est point le levé qui fait le frappé; il y a succession, relation dans le temps, mais nullement dans la nature de leurs intonations; l'un est fini quand l'autre commence. Dans l'ancienne poésie allemande, et même encore dans le *Nibelunge Not*, souvent plusieurs syllabes accentuées se suivent sans aucune syllabe intermédiaire où la voix puisse baisser. L'élévation en est détermi-

moins en doit-il avoir une euphonique (1), qui repose sur l'égalité des parties qui le constituent (2), ou sur cette alternative des temps forts et des temps faibles dont la cadence nous est si naturelle (3). Dans la versification ancienne, la voix s'élevait au commencement de chaque pied et s'abaissait à la fin (4); mais, loin d'être une nécessité, ce n'est pas même un usage général : dans la poésie moderne, toutes les pauses sont précédées d'une syllabe plus fortement accentuée que les autres; le mouvement de la voix y est au contraire ascendant (5).

Trois termes sont nécessaires à l'intelligence pour percevoir deux rapports, et le rhythme ne peut résulter que du jugement qu'elle porte sur la relation du second avec le

née, comme l'abaissement, par la nature de la poésie et de la langue; l'harmonie se rattache à une loi de l'esprit, et non à une puissance matérielle qui force l'action de la voix. Quoique dérivée de la philosophie de Kant, cette explication du rhythme par la cause et l'effet est évidemment fausse, puisque le rhythme naturel, celui qui ne s'arrête point, ne plaît pas, quelque marqués que soient les temps forts et les temps faibles.

(1) Les anciens écrivains sur la métrique ont pris ἀρσις et θεσις dans deux sens opposés, et cette confusion a nécessairement jeté beaucoup d'obscurité dans leurs explications. La cause de ce changement vient de la double liaison de la poésie avec la danse et avec la musique. Le thesis était, comme on l'a vu dans la note précédente, le temps fort, le frappé, positio pedis cum sono, et il devint le temps faible, le levé; au lieu de poser le pied, on posait la voix : Arsis est vocis elevatio, id est initium; thesis, vocis positio, hoc est finis; Isidorus, *Originum lib.* I, col. 897.

Parte nam attollit (pes) sonorem, parte reliqua deprimit,
Ἄρσιν hanc Graeci vocarunt, alteram contra θεσιν.
Terentianus Maurus, v. 1345.

Voyez aussi Diomedes, l. III, col. 471. Ce qu'il y a de certain, c'est que l'arsis et le thésis n'étaient déterminés ni par la quantité, ni par le nombre des syllabes, mais par le mètre : In iambo..... unius temporis arsis ad disemon (duo tempora habentem) thesis comparatur; Marius Victorinus, *Artis grammaticae lib.* I, ap. Putsch, col. 2484, et col. 2488 : Neque enim syllabarum numero, sed ratione temporum, arsis thesisque pensantur.

Aut enim quantum est in ἀρσει, tantum erit tempus θεσει,
Altera aut simplo vicissim temporis duplum dabit,
Sescuplo vel una vincet alterius singulum.
Terentianus Maurus, v. 1350.

(2) Le pyrrhique, le spondée, le dactyle et l'anapeste, sont les seuls pieds métriques naturels : les Grecs l'avaient si bien senti, qu'ils mesuraient les vers iambiques par dipodies; ils n'auraient pu, sans cette réunion, composer leurs pieds de deux parties égales.

(3) Nous marchons naturellement en cadence, et les forgerons font succéder un petit coup à un grand.

(4) Même dans l'iambe; aussi l'accentuation neutralisait-elle le mètre, et le rhythme du vers iambique était-il si peu senti, qu'il se confondait avec la prose.

(5) Le mouvement du rhythme est si différent, que la dernière syllabe métrique, qui, dans la versification moderne, s'accentue plus que toutes les autres, était assez faiblement prononcée dans la plupart des vers anciens pour que la quantité en fût arbitraire.

premier; un vers ne saurait ainsi être complet s'il n'est au moins composé de trois pieds (1). Puisque le rapport le plus simple est l'égalité, les premiers vers devaient se mesurer par la répétition d'un même pied (2). Mais l'uniformité fatigue l'intelligence (3); à son besoin d'agir et de percevoir on sacrifia la rigueur primitive du rhythme, et l'on mêla des pieds qui, quoique d'une mesure semblable, étaient composés d'éléments différents (4). Quelquefois même, lorsque le rhythme était fortement marqué par le son naturel des syllabes, on y fit entrer des pieds inégaux (5); on alla jusqu'à intervertir l'ordre régulier des rapports (6), et à en réunir ensemble qui appartenaient à plusieurs rhythmes différents (7). Mais aucun principe ne peut légitimer cette dernière association; il fallait qu'elle fût subordonnée à la musique ou à la danse, et que leur rhythme fût assez prononcé pour cacher l'irrégularité de la versification : car il n'y a point d'harmonie sans la perception d'une loi qui en régit toutes les parties.

La mesure du vers doit donc être assez courte pour que

(1) Aussi, dans la poésie sanscrite, dont la forme est plus rationnelle que les autres, les vers les plus simples sont-ils composés d'un nombre de parties multiple de trois; chaque *pada* est formé de trois syllabes, et, dans tous les systèmes de versification, les vers les plus simples sont composés d'un nombre de parties multiple de trois : le trimètre iambique a six iambes, l'hexamètre six dactyles, l'alexandrin douze syllabes; on a réuni ensemble plusieurs vers primitifs.

(2) Le rhythme était primitivement uniforme en Grèce, puisque les batteurs de mesure s'y appelaient *συντοναριοι*; elle était toujours à deux temps.

(3) On trouvait même un vers vicieux lorsque tous les pieds étaient composés du même nombre de syllabes, et coupaient tous les mots en deux, comme :
Sole cadente juvencus aratra reliquit in arvo.

(4) Ainsi l'on employa indifféremment le spondée et le dactyle dans les quatre premiers pieds de l'hexamètre, et l'on substitua souvent les iambes aux trochées, et les trochées aux iambes. Pro iambico quandoque etiam utuntur trochaïco : videlicet quia temporis intervallo *ισοδυναμει* iambico; Vossius, *De institutione poetica*, l. II, p. 131.

(5) Les Grecs appelaient ce rhythme *λογαοιδικος*.

(6) Ce rhythme, que les Grecs nommaient *Μετρον κατ' ἀντιπαθειαν μικτον*, n'avait ni ressemblance ni périodicité de mesure (voyez Héphaistion, *Ἐγχειριδιον*, p. 63); mais ils ne se faisaient point d'illusion sur sa valeur : c'était un *ρυθμος ἀλογος, μετρικα ἀτακτα*.

(7) C'est ce qui avait lieu dans les vers asynartètes : *Γινεται δε και ἀσυναρτητα, ὁποταν δυο κωλα μη δυναμενα ἀλληλοις συναρτηθηναι, μηδε ἑνωσιν ἐχειν ἀντι ἑνος μονου παραλαμβανηται στιχον*; Héphaistion, *Ἐγχειριδιον*, p. 83; son *Scholiaste* en compte jusqu'à soixante-quatre espèces.

l'oreille saisisse facilement le rapport de tous les pieds entre eux, et néanmoins assez longue pour que leur réunion constitue une unité complète. Sa longueur dépend à la fois de la nature du rhythme et du rapport des éléments qui le composent; elle est déterminée par le principe de chaque espèce de versification et par l'esprit de la langue à laquelle on l'applique (1). Vainement le vers se renfermerait dans des limites convenables, si des marques distinctives, dépendantes de sa construction, n'empêchaient de le confondre avec ceux qui le précèdent ou qui le suivent; et ces marques n'ont rien de général : elles varient avec le rhythme et la langue. La liaison des syllabes est assez sensible pour indiquer par son interruption que le vers est fini (2); la loi qui en unit les parties est souvent aussi assez évidente pour n'avoir besoin d'aucune autre assistance (3). Plusieurs systèmes de versification distinguent les vers différents par des changements de terminaison ou de rhythme (4); d'autres, au contraire, établissent entre eux des rapports si étroits, que les premiers servent de mesure aux autres (5). Tantôt on en indique la fin par des sons particuliers dont l'oreille est aisément frappée; tantôt on rend

(1) En chinois, la ligne rhythmique la plus longue est le *chi*, qui n'est composé que de sept mots monosyllabiques; en grec et en latin, il peut y avoir jusqu'à dix-sept syllabes; il y en a douze en français et en allemand, onze en italien, et dix en anglais; mais il y a de nombreuses exceptions; le comte de Platen a dit, dans son *Verhängnissvollen Gabel* :

Wen die Natur zum Dichter schuf, den lehrt sie auch zu Paaren,
Das Schöne mit den Kräftigen, das Neue mit dem Wahren;
Dem leiht sie Phantasie und Witz in üppiger Verbindung,
Und einen quellenreichen Strom unendlicher Empfindung;

et l'on connaît des vers italiens qui ont jusqu'à dix-neuf syllabes.

(2) Nous ne connaissons aucune versification où cette manière de distinguer les vers ait été employée d'une façon systématique; mais on en trouve assez fréquemment des exemples isolés, comme :

Er heu | chelt ih | rer Zärt | lichkeit.

(3) C'est ce qui a lieu dans la poésie métrique, où la distinction des pieds est basée sur des différences essentielles, et dans les vers alexandrins, que les hémistiches coupent en deux parties égales.

(4) Tels sont les changements des accents chinois et de la quantité de la septième syllabe du sloka, la succession des rimes masculines et féminines, l'alternative de l'hexamètre et du pentamètre. Dans son *Aurora*, (ap. Leyser, *Historia poetarum medii aevi*, p. 705-727). Pierre de Riga, qui mourut en 1209, crut même rendre plus frappant le rhythme élégiaque en éliminant l'une après l'autre toutes les lettres de l'alphabet.

(5) On y arrive également par la rime, l'allitération, le parallélisme du sens, et la répétition du rhythme.

la dernière syllabe incompatible avec le commencement du vers suivant par un hiatus qui oblige à un temps d'arrêt, ou par une exception à la loi générale du rhythme qu'en peut seule autoriser la terminaison (1). Presque toujours on fait coïncider une certaine diversité d'idées avec le changement du rhythme, et l'on marque le passage d'un vers à un autre par une pause grammaticale (2).

Il fallait que ces moyens de distinguer les vers se reproduisissent dans tous d'une manière uniforme; ils ajoutaient des entraves à la liberté du poëte sans concourir essentiellement au but que la versification se propose. On dut ainsi leur en préférer un autre qui ressortait du rhythme lui-même, et montrait la fin du vers en rendant plus sensible la liaison de ses parties. Quand il est complet, le sentiment de l'ordre conduit naturellement à la conception de l'unité; lors donc que le rhythme n'était clairement marqué ni

(1) L'émission de la voix est, comme nous l'avons vu, produite par l'ébranlement des cordes du larynx; pour changer de son, on agit d'une manière différente sur la vibration qui ne discontinue pas. Ainsi, les cordes vibrent encore à la fin du rhythme après l'intonation naturelle du son; elles le prolongent jusqu'à ce que le mouvement que leur avaient imprimé les efforts de la prononciation leur permette de redevenir immobiles; elles allongent nécessairement la dernière syllabe. Pour l'oreille, le vers se termine donc toujours par une longue, et la quantité prosodique de la finale est indifférente; presque tous les écrivains sur la métrique l'ont reconnu. Omnis syllaba in versu ultima ἀδιάφορος est, id est indifferenter accipitur; nec interest utrum producta sit an correpta; Maximus Victorinus, ap. Putsch, col. 1957.

Omnibus in metris hoc jam retinere memento:
In fine non obesse pro longa brevem.
Terentianus Maurus, v. 1640.

Il s'exprime en termes encore plus généraux, v. 2048:

Quoniam suprema semper
Et longa brevi sufficitur, brevisque longae.

Peut-être Apel est-il le seul qui ait soutenu (*Metrik*, t. I, p. 362) qu'une syllabe longue ne pouvait être substituée à une brève; mais ses préoccupations musicales nuisaient à la justesse de ses idées; il voulait assimiler la versification métrique à la poésie accentuée. On sent donc la fin d'un vers quand une syllabe dont la quantité naturelle est brève se prononce comme si elle était longue; aussi Marius Victorinus, col. 2506, a-t-il dit que les finales brèves valaient mieux que les longues. Priscianus l'a reconnu aussi, col. 1216, quoiqu'il n'en ait pas compris la véritable raison: Heroicus autem, qui legitimos habet dactylos, qui trisyllabi sunt, ideo in dissyllabum desinere vult, et minuit in fine unam syllabam, ne sit impedimento sequenti versui quin celeriter incipiat.

(2) On terminait aussi ordinairement les hexamètres par le mot sur lequel portait l'accent oratoire; c'était un nom ou un verbe, à moins que l'adjectif n'eût une importance particulière, comme dans ce vers de Juvénal, sat. X, v. 158:

Quum gaetula ducem portaret bellua luscum.

Servius est allé jusqu'à défendre de terminer un vers par le participe présent.

par l'habitude de le percevoir (1) ni par le rapport naturel de ses éléments (2), et que la musique ne mesurait pas le vers d'une manière certaine (3), on en indiqua la fin en donnant aux pieds plus de fixité (4), plus de va-

(1) Voilà pourquoi, dans les vers grecs et latins les plus répandus, on pouvait ajouter au commencement une syllabe en dehors du rhythme, que l'on appelait *anacrusis*. En arabe, cette addition n'est possible que pour le premier vers d'un poëme, et n'a jamais plus de quatre lettres dans le vers appelé *tayilo*. On y retranchait aussi quelquefois la première brève du premier pied; mais c'était une licence fort inusitée, suivant Freytag, *Darstellung der arabischen Verskunst*, p. 6. On pouvait également allonger la fin des vers d'une syllabe; mais, d'après l'autorité de Diomedes, col. 495, et l'exemple presque constant des meilleurs poëtes latins, cette syllabe hypermétrique devait être élidée par le commencement du vers suivant, quoiqu'il y ait quelques exceptions:

Inseritur vero et foetu nucis arbutus horrida.

Georgica, l. II, v. 69.

En sanscrit, il reste souvent après le dernier pada une ou deux syllabes qui n'entrent point dans la mesure; cet anacrouse est surtout fort commun dans le *vaitalìya*. Il est même systématique dans le vingtième chant du *Sisupalabadha*, que, sur la foi du dernier sloka, on attribue à Magha; il y a, à la fin de tous les vers, une longue ou deux brèves de trop. Dans la poésie gaélique, cette addition a souvent plusieurs syllabes et s'appelle *cyrch;* mais, comme nous le verrons, on la rattache au rhythme, en la faisant rimer avec une syllabe intérieure du vers suivant. Quelquefois les vers grecs avaient aussi une ou deux syllabes de moins, on les appelait καταληκτικοι εἰς δισυλλαβον et καταληκτικοι εἰς συλλαβην; mais, malgré l'opinion de la plupart des critiques, il semble que cette licence n'était pas permise chez les Latins, et que la syllabe du dernier pied de leurs vers catalectiques était réellement un anacrouse; c'est au moins la seule manière d'expliquer le nom de *septenarius*, qu'ils donnaient au tétramètre trochaïque catalectique des Grecs.

(2) Dans la versification métrique, où toutes les syllabes concourent au rhythme par leur quantité naturelle, on n'en marquait pas la fin d'une manière aussi sensible que dans les vers dont la mesure se base sur l'accent.

(3) Un passage d'Athénée, l. XIV, p. 632, est trop remarquable sous ce point de vue pour que nous ne le citions pas textuellement : ὅτι δε προς την μουσικην οἰκειοτατα διεκειντο οἱ ἀρχαιοι, δηλον και ἐξ Ὁμηρου, ὁς δια το μεμελοποιηκεναι πασαν ἑαυτου την ποιησιν, ἀφροντιστι τους πολλους ἀκεφαλους ποιει στιχους, και λαγαρους, ἐτι δε μειουρους. Ce passage prouve aussi que les vers des Homérides ne nous sont pas parvenus tels qu'ils avaient été composés.

(4) Voilà pourquoi les deux derniers pieds de l'hexamètre devaient être un dactyle suivi d'un spondée; l'avant-dernier pied pouvait, surtout lorsque le vers finissait par un mot de quatre syllabes, devenir un spondée; mais le dernier en était nécessairement un. Nous ne connaissons d'exception que dans le v. 347 du l. Ier de l'*Odyssée*, où χρεα semble même une synérèse; dans le vers des *Géorgiques* que nous citions à l'autre colonne, et dans le v. 511 du l. IIe de Lucrèce, où, au lieu de *certaque*, nous lirions volontiers avec Lambin *certa et*. Quant au vers μειουρος (*ecaudis* dans Diomedes, l. III, col. 499, et *teliambus* dans Marius Victorinus, col. 2512), qui remplaçait le spondée de la fin par un iambe, nous en connaissons quelques exemples dans la vieille poésie grecque (*Iliade*, l. XII, v. 208; quoique peut-être le poëte prononçât: ὀφιν, et que le φ en ait été éliminé, comme de *Sappho*); mais, malgré Terentianus Maurus, v. 1930, nous croyons qu'il ne fut usité que dans les premiers temps de la poésie grecque, lorsque le rhythme était encore plus marqué par la musique que par la versifica-

leur (1), et en évitant d'éveiller entre eux l'idée de rapports particuliers qui auraient détruit le sentiment de leur unité (2). Les premiers n'ont pas ainsi l'importance des derniers, puisqu'ils ne peuvent être aussi significatifs; d'ailleurs, la fin d'un vers fait nécessairement sentir le commencement du vers suivant; il n'est donc plus besoin de donner la même précision au rhythme : aussi, dans la plupart des systèmes de versification, le premier pied (3) est-il plus libre que les autres (4).

Le rapport qui lie ensemble tous les pieds resterait inutile, peut-être même inaperçu, si une étroite liaison n'unissait également tous les vers; c'est alors seulement que, par le retour périodique de chaque partie, on sent le rhythme de tout le poëme, et que l'on comprend son unité (5). Cette répétition

tion; les licences que put prendre Livius Andronicus dans sa tragédie d'*Ino* ou d'*Ion*, et celles de Lucien dans son *Tragodopodagra*, v. 312 et suivants, étaient trop peu intelligentes pour que la théorie doive s'en préoccuper. A la fin de quelques vers comiques on trouve, au lieu du trochée final, des dactyles (*Miles gloriosus*, act. IV, sc. 8, v. 14), et un proceleusmatique (*Mercator*, act. I, sc. 2, v. 52); mais nous l'attribuons plutôt à la corruption des manuscrits, et à des contractions dont on ne tient pas compte, qu'à l'intention du poëte, et nous croyons que la musique pouvait seule autoriser Pindare à terminer un vers iambique par un tribraque :

Νομων ἀχουοντες θεοδμητον κελαδον.

(1) Il est même probable qu'on appuyait davantage sur les deux derniers pieds de l'hexamètre, et qu'on les annonçait par une pause après le quatrième; voilà sans doute pourquoi les Homérides y mettaient quelquefois un trochée, dont la pause allongeait la dernière syllabe; *Iliade*, l. XI, v. 36; *Odyssée*, l. III, v. 382, etc. La même raison exige, comme nous le verrons dans le chapitre huitième, que la rime porte toujours sur une syllabe accentuée; voyez aussi Benecke und Lachmann, *Noten und Anmerkungen zum Iwein*, v. 315, 318, 1391, 4098.

(2) Les Latins évitaient soigneusement de terminer les deux derniers pieds par une consonnance semblable; Quicherat, *Traité de la versification latine*, p. 153.

(3) Dans l'*Anushtubh sloka*, que les poëtes sanscrits employaient de préférence à tous les autres, surtout dans les poëmes mythologiques (*purana*), et dans les traités en vers sur les lois et sur les sciences, les quatre premières syllabes sont indifféremment longues ou brèves. Les vers glyconiens et phérécratiques pouvaient commencer par un trochée ou par un iambe, ainsi que les vers anglais. Cette liberté avait lieu aussi en allemand avant Jacob Ayrer (vers 1600), et quelques poëtes en ont encore usé de nos jours; Göthe lui-même a dit dans son *Faust* :

Alter Berg und feuchtes Thal
Das ist die ganze Scene.
Luft im Laub und Wind in Rohr
Und alles ist zerstorben.

(4) Quelquefois même on n'y tenait aucun compte des exigences du rhythme, et l'on commençait les hexamètres par des iambes, des trochées, des tribraques, des anapestes et des proceleusmatiques; *φιλε κασιγνητε*, *Iliade*, l. IV, v. 155; *βορεης*, l. IX, v. 5; *ἐπειδη*, l. XXII, v. 379, etc.

(5) C'est la même raison qui, lorsqu'un poëme est un peu long, le fait

du rhythme est d'ailleurs indispensable à son expression. Isolément il ne signifie rien. Toute sa force est dans l'impulsion qu'il communique au style, et le mouvement qui le caractérise s'éloigne trop peu de la marche habituelle de la langue pour que l'oreille en apprécie d'abord la différence ; elle n'y devient sensible que lorsqu'une suite de vers y a continuellement fixé l'attention (1). Il ne faut donc qu'un seul rhythme pour tout un poëme ; c'est une conséquence de sa nécessité et de son principe. Quels que soient le nombre de leurs pieds et la manière dont ils s'enchaînent, tous les vers doivent être uniformes (2). Quand cette uniformité n'existe pas, c'est que la poésie n'avait qu'un rôle secondaire (3), ou que le rhythme était si marqué par la nature de ses éléments, que leur réunion dans le vers n'y était plus qu'un accessoire (4).

diviser en plusieurs parties que l'on cherche à rendre égales ; quelque arbitraire que fut d'abord leur nombre, l'habitude lui a donné une valeur qu'il n'est pas permis de négliger sans raison; ainsi, le drame est divisé en trois ou en cinq actes, et l'épopée en six chants ou en un nombre multiple de six.

(1) Cette continuité est aussi nécessaire au rhythme d'un vers pour devenir expressif ; jamais, s'il restait isolé, il ne donnerait ni un sentiment ni une idée. Quoiqu'il domine la prononciation habituelle, on peut, en groupant différemment les mots, presser ou ralentir son mouvement, et cette différence n'est sensible que par son rapport avec la marche des autres vers. Ainsi, le rhythme de

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum

ne signifie rien par lui-même; ce n'est que la comparaison qui fait ressortir la rapidité de son mouvement, et encore cette différence n'est-elle presque jamais assez marquée pour que l'intelligence des paroles ne doive point aider à son expression.

(2) Cette manière d'envisager le *vers* n'est point celle que l'on adopte généralement, quoiqu'elle soit une conséquence de son idée et de son étymologie (*vertere*). Les grammairiens grecs la partageaient jusqu'à un certain point, puisqu'ils le distinguaient en vers *κατα στιχον* et *κατα συστημα* ; mais l'habitude du vers héroïque et les divisions du chœur obscurcirent cette idée, que nous développerons davantage dans le chapitre où nous parlerons de l'enjambement.

(3) C'est là probablement la raison principale du mélange des vers dans l'opéra moderne et dans le drame ancien ; le rhythme y était quelquefois si différent, que des couplets dactyliques finissaient par un vers anapestique, comme dans l'*Hecuba* d'Euripides, v. 213.

(4) Les meilleurs poëtes sanscrits, Calidasa, Bharavi, Magha, etc., ne se faisaient aucun scrupule de changer de rhythme dans le même poëme, et souvent dans le même chant, comme, par exemple, dans le IX[e] du *Raghuvansa*, le X[e] de l'*Arjuna*, le XVIII[e] du *Ciratarjuniya*. Mais la simple prononciation habituelle était si mélodieuse, que l'on mêlait quelquefois la prose et les vers dans le même ouvrage (le *Nala Champu*, le *Ganga Champu*, le *Vrindavana Champu*), et que plusieurs écrits en prose sont regardés comme des poë-

Ce rapport systématique entre toutes les parties d'un même poëme fait toute la valeur du rhythme; sa forme n'y peut rien ajouter d'essentiel; le poëte se sert indifféremment de toutes les ressources qu'il trouve dans la nature de ses idées et dans les sons de sa langue. Mais à elles seules elles ne pourraient donner au rhythme un mouvement assez sensible; il faut que la déclamation du vers tranche avec la prononciation ordinaire, et les caractères de cette différence ne tiennent ni aux données de la langue, ni aux enseignements de la raison; ce n'est qu'après des essais prolongés que l'habitude les reconnaît et y attache une signification qu'ils n'avaient pas d'abord (1). Cependant, si

mes (nous citerons entre autres le *Vasavadatta* de Subandhu et le *Cadambari* de Vana); on faisait un mètre particulier de toutes les formes qui avaient quelque succès. C'est aussi sans doute la cause principale du dithyrambe grec; quant aux poésies modernes, écrites en vers différents sans aucune répétition systématique, nous n'y pouvons voir qu'une imitation inintelligente, quoique déjà, pendant le XIIIe siècle, le fabliau du *Jongleur d'Ély* ait été écrit en vers mêlés, et que Göthe s'en soit servi aussi dans son *Prométhée* et dans quelques scènes de *Faust*. La versification du *Chi King*, le plus ancien recueil de poésies chinoises, est aussi fort irrégulière; le nombre de syllabes varie sans aucun système, et des vers rimés sont suivis de plusieurs autres où il n'y a pas la moindre trace de consonnance; mais nous connaissons trop peu la prononciation et la déclamation des anciens Chinois pour chercher à expliquer ces irrégularités.

(1) Les règles prosodiques ne sont fort souvent que des convenances de l'oreille et quelquefois des hasards dont l'habitude fait des lois; Poema nemo dubitaverit imperito quodam initio fusum, et aurium mensura et similiter decurrentium spatiorum observatione generatum, mox in eo repertos pedes; Quintilien, *De institutione oratoria*, l. IX, ch. dernier. Aussi les grammairiens, trompés par des hasards, faisaient-ils souvent des lois que les poëtes ne connaissaient pas. Ainsi le scholiaste des Homérides dit, dans sa note sur le vers 77 du IIe chant de l'*Odyssée* :

Τοφρα γαρ ἀν κατα ἀστυ ποτιπτυσσοιμεθα, μυθω

και ἐδει μεν ἡμας ὑποστιζειν εἰς αὐτω, τα δε μυθω τοις ἑξης ἀποδιδοναι· ἀλλ' οὐδεποτε ὁ εἰκοστος χρονος του ἡρωϊκου στιγμην ἐπιδεχεται; et l'on trouve assez souvent en latin des hexamètres qui ont également une pause grammaticale après le cinquième pied. Mais, comme le repos rhythmique la suivait presque immédiatement, l'harmonie engageait à ne pas se servir d'un mot qui exigeât une trop forte élévation de la voix; entre deux pauses, elle eût été désagréable. De pareils vers se terminaient donc ordinairement par deux monosyllabes, et Bentley (ad Lucain, l. I, v. 231) n'a pas manqué d'en faire une règle positive; mais Virgile a dit, *Aeneidos* l. X, v. 195 :

Ingentem remis Centaurum promovet: ille...

Il n'est pas rare, ainsi que nous l'avons déjà dit, préf., p. 10, n. 4, de trouver, surtout au commencement de l'histoire de la poésie, plusieurs systèmes de versification qui s'appuient sur des principes entièrement différents; c'est ce qui est arrivé, notamment en Angleterre et dans tous les pays où l'on parle des langues slaves. Quelquefois même les prétendues règles sont si obscures, et les vers paraissent si dissemblables, qu'il est fort difficile de déterminer le système de la versification. Ainsi, par

les moyens les plus divers peuvent également marquer le rhythme, son mouvement n'est point indifférent, puisqu'il acquiert, par sa répétition, une valeur imitative et musicale; il y a des sentiments et des idées à l'expression desquels il s'associe d'une manière plus complète. Sa base est une nécessité imposée par la langue; mais son choix dépend du genre de la poésie et du période où elle est arrivée. A son histoire est subordonnée celle du rhythme; quelle que soit la forme sous laquelle il se réalise, il aspire toujours à un même avenir; partout il se rapproche de l'expression et dédaigne de plus en plus le plaisir purement harmonique, qui fut sa cause première.

CHAPITRE III.

DU RHYTHME BASÉ SUR LES IDÉES.

Avant qu'il eût perdu sa naïveté primitive, le poëte, tout entier au sujet de ses chants, s'abandonnait sans réserve à ses inspirations, et ne mêlait aucune idée d'art à ses vers. Leur forme matérielle n'avait qu'une importance trop secondaire pour qu'il lui subordonnât le mouvement de son imagination; sous l'influence d'un sincère enthousiasme, il sentait vivement, au contraire, l'unité de son poëme.

exemple, Rask et Wiarda ont donné pour base à la poésie frisonne une rime finale, et non seulement on ne la trouve pas dans une foule de vers, mais il y a des recherches évidentes d'allitération, comme dans ce passage de la préface de l'*Asegabuch*, p. 5 :

thesse fiuwer Hera
biHulpon us
Frison Frihalses
ande Fridomes
with thenes Kining
Kerl hwande alle
frisa er north Herdon
anda grimma Herna.

Plus tard, le principe de versification se fixa: les vers de Gysbert Japicx, qui vivait dans le milieu du 17e siècle, sont rimés.

Elle lui apparaissait dans ses pensées les plus diverses, et les enchaînait toutes dans une harmonie sensible. Le premier rhythme de la versification se basa donc naturellement sur le rapport des idées (1).

Tant que la poésie resta l'expression lyrique d'un sentiment, la liaison de ses parties était trop évidente pour nécessiter aucun lien artificiel; mais lorsqu'elle devint moins simple, lorsque l'imagination groupa d'autres idées autour de la conception primitive, il fallut diviser les poëmes en un certain nombre de pensées dont la manifestation exigeait à peu près le même temps (2). En sentant l'identité de leur durée, l'intelligence croyait à une loi qui les dominait toutes, et les rattachait à un ensemble dont elles étaient les parties successives. Les formes grammaticales se compliquèrent à leur tour, et leur longueur n'eût pas toujours permis d'apprécier ce rapport mathématique des idées, si une nouvelle division, basée également sur le sens, ne l'avait rendu plus sensible (3).

(1) Il serait inutile d'y chercher l'exactitude et la régularité, qui forment seules un véritable système de versification; c'est le résultat d'une fantaisie individuelle plutôt que les conséquences d'un principe musical ou esthétique, et des rapports aussi vagues manifestent bien plus l'intention de trouver un rhythme qu'ils ne la réalisent. De semblables efforts durent se produire dans toutes les poésies naïves et furent sans doute la cause première de cette prose mesurée qui est si commune dans la littérature orientale; mais nous ne nous occupons ici que de la forme, qui est déjà arrivée à un certain rhythme, à un lien quelconque des parties qui donne l'idée d'un ensemble. Ce rapport des idées existe dans la plupart des poésies primitives; en chinois (Davis, *On the poetry of the Chinese*, ap. *Transactions of the royal Asiatic society of Great-Britain*, t. II, p. 414-415), en rukhing, en birman (*Asiatik Researches*, t. X, p. 426), en finnois (Porthan, *De poesi fennica*), et surtout en hébreu (voyez Bellermann, *Versuch über die Metrik der Hebräer*; de Wette, *Kommentar über die Psalmen*, introduction, et Gesenius, *Hebräische Lesebuch*, introduction de la partie poétique. La même idée concourut aussi, sans doute, sinon à donner naissance au refrain, au moins à le répandre chez presque tous les peuples. Nous devons cependant reconnaître que l'esprit se complait naturellement dans la répétition des idées, comme on le voit dans une foule de locutions populaires : *Jeter feu et flamme*, etc., probablement, ainsi que nous l'avons déjà remarqué (*Histoire de la poésie scandinave*, prolégomènes, p. 275, s. v° VARG), parce que cette insistance semble donner plus de force à l'expression.

(2) Presque tous les peuples ont appliqué ce principe d'une manière plus ou moins rigoureuse; c'est la cause du verset hébreu, du sloka indien, du distique grec, latin, persan, arabe, et de la strophe scandinave.

(3) Ce principe est encore plus apparent dans la poésie sanscrite qu'en hébreu; le sloka et toutes les autres stan-



La première condition d'un pareil rhythme exigeait que chaque vers formât un tout complet (1) dont la pensée pût aisément saisir l'ensemble. Le nombre de ses membres devait être ainsi fort restreint, et leur rapport le plus simple possible. Tous les vers furent donc divisés en deux parties égales (2). Dans la rigueur du principe, la seconde était le complément nécessaire de la première (3); mais leur liaison n'était pas seulement intellectuelle, quelquefois elle résultait de la construction de la phrase (4); il était impossible de la méconnaître quand un des hémistiches ne formait de sens qu'en sous-entendant un mot qui se trouvait dans l'autre. Mais ce lien grammatical, déjà trop étranger au principe de cette versification pour se reproduire souvent, serait passé inaperçu si un rapport tout physique n'y avait appelé l'attention : on mit au commencement du vers les mots qui déterminaient également le sens des deux hémistiches. (5)

ces étaient composés de deux vers qui contenaient chacun deux pada. Dans le mètre le plus ancien (le *fornyrdalag*), la strophe scandinave comprenait huit parties égales, divisées en deux quatrains, dont les vers étaient liés deux à deux par l'allitération. C'est aussi la cause des hémistiches de nos vers alexandrins.

(1) Cette règle fut méconnue de bonne heure. Souvent la seconde partie du verset hébraïque ne formait pas un sens indépendant, et la poésie sanscrite s'écarte encore davantage de la théorie : non seulement tous les sloka n'y exprimaient pas une idée complète, mais ils n'étaient pas toujours suivis d'une pause quelconque, comme dans le *Ramayana*, sloka 60–63.

(2) Quelquefois cependant les versets hébreux sont composés de trois (*Job*, ch. VII, v. 11 ; *Psaume* VII, v. 6 et 7), de quatre (*Job*, ch. VII, v. 21; *Psaume* XVIII, v. 7 et 16) ou même de cinq membres; comme dans la *Genèse*, ch. IV, v. 23 : Dixitque Lamech uxoribus suis Adae et Sellae : — audite vocem meam, uxores Lamech; — auscultate sermonem meum — quoniam occidi virum in vulnus meum — et adolescentulum in livorem meum. Les parties n'étaient pas non plus toujours égales; en sanscrit, la première était même habituellement plus longue, excepté dans le *Gityarya*, et dans plusieurs mètres pracrits, le *rola*, le *maharashtra*, etc. Cette inégalité était aussi assez fréquente en hébreu pour avoir fait penser que le mouvement de la voix était plus rapide dans le premier hémistiche que dans le second; Ewald, *Die poetischen Bücher des alten Bundes*, p. 66.

(3) *Psaume* XVIII, v. 42; XXI, v. 14; *Proverbes*, ch. XI, v. 22; ch. XIV, v. 30; Isaie, ch. V, v. 1; ch. XXXVIII, v. 13.

(4) Septuplum ultio dabitur de Caïn, — de Lamech vero septuagies septies; *Genèse*, ch. IV, v. 24. Dominus quasi vir pugnator, — omnipotens nomen ejus; *Exode*, ch. XV, v. 3.

(5) Voyez Ewald, *Grammatica hebraica*, par. 620 ; nous n'en citerons qu'un exemple emprunté à la traduction littérale de Berlin : Eduxit populum suum cum gaudio, — cum jubilo electos suos; *Psaume* CV, v. 13.

Les deux membres n'en conservaient pas moins toujours un caractère essentiellement distinct, et le rhythme exigeait que leur différence fût aussi facilement perçue que leur liaison (1). Tantôt l'idée que le poëte venait d'exprimer dans le premier était répétée dans le second avec de nouveaux développements, et cette symétrie de pensée prouvait, à la fois, l'unité du vers et sa division (2); tantôt, au contraire, l'idée était restreinte (3), et les deux hémistiches se trouvaient dans une opposition évidente (4). Mais cette antithèse et ce parallélisme ne frappaient que l'intelligence, et le rhythme, qui n'avait point d'autre base, ne pouvait être apprécié par l'oreille: aussi, lorsque la musique et la danse eurent cessé d'en marquer la mesure (5), et que l'inspiration, devenue moins générale, ne fit plus sentir avec la même vivacité le rapport des idées (6), il fallut recourir à des formes de versification plus saisissables aux sens. Le parallélisme sortit du domaine de la pensée et s'étendit aux expressions. Elles suivaient dans les

(1) On la rendait plus sensible en changeant le temps des verbes, en les mettant au parfait dans l'un des membres et à l'imparfait dans l'autre, ou en employant le même mot avec des rapports grammaticaux différents, comme מצא dans *Job*, ch. XI, v. 7.

(2) Tene disciplinam ne dimittas eam; — custodi illam, quia ipsa est vita tua; *Proverbes*, ch. IV, v. 13. Quelquefois la répétition était identique, comme : In tribulatione mea invocavi Dominum — et ad Deum meum clamavi; *Psaume* XVII, v. 7.

(3) *Psaume* XVII, v. 3; XXI, v. 14.

(4) Les blessures d'un ami sont salutaires; — les baisers d'un ennemi sont envenimés; *Proverbes*, ch. XXVII, v. 6, traduction de M. de Genoude; la *Vulgate* ne rend pas le mouvement de l'original.

(5) Sumpsit ergo Maria prophetissa, soror Aaron, tympanum in manu sua : — egressaeque sunt omnes mulieres post eam cum tympanis et choris. Quibus praecinebat dicens : Cantemus Domino, gloriose enim magnificatus est; — equum et ascensorem ejus dejecit in mare; *Exode*, ch. XV, v. 20.

(6) La poésie hébraïque était si populaire, dans le sens le plus profond du mot, qu'elle faisait partie du culte public, ou qu'elle semblait l'inspiration immédiate d'un Dieu qui était l'âme de toute l'histoire. D'ailleurs, quelle que fût la faiblesse du rhythme, on le sentait aisément dans le principe, puisque la poésie précéda certainement la prose; l'oreille s'efforçait de le reconnaître, et sa sensibilité n'était point émoussée par d'autres rhythmes plus fortement marqués. Au moins tout se réunit-il pour indiquer cette antériorité de la poésie, jusqu'à la forme de la prose, qui est évidemment polie par l'usage. Les mots s'y rapprochent plus de leur radical et leurs flexions sont plus simples; le tour des phrases est plus clair et s'éloigne moins de l'ordre logique.

deux membres un ordre grammatical identique (1), ou s'y reproduisaient en nombre égal (2); quelquefois même les syllabes étaient comptées, et le rapport des hémistiches devenait encore plus matériel (3).

De moins en moins puissante, l'inspiration se subordonna insensiblement au talent; le poëte eut l'orgueil de son art et se créa de nouvelles difficultés pour le plaisir de les vaincre. Il voulut marquer davantage le rhythme en enchaînant les diverses parties du poëme par un lien plus facile à reconnaître, et il les commença toutes par des lettres différentes qui se succédaient dans l'ordre de l'alphabet (4). Après avoir débuté par des prétentions assez purement intellectuelles pour dédaigner tout rhythme sensible, la poésie aboutissait aux enfantillages d'un acrostiche (5). Mais

(1) Quum exiret Israel ex Aegypto.— familia Jacobi a populo barbaro.

Qui convertit rupem in stagnum aquarum — saxum silicum in fontem aquarum; *Psaume* CXIV, v. et 3; traduction littérale de Berlin.

(2) ימינך ה׳ נאדרי בכח
ימינך ה׳ תרעץ אויב
וברוב גאונך תהרס כמיך
תשלך חרנך יאכלמו כקש

Exode, ch. XV, v. 6.

Cette égalité ne peut être attribuée au hasard, puisque les intentions du poëte sont quelquefois évidentes; ainsi, par exemple, dans le troisième verset du *Psaume* CXIII, il a mis ראה dans le premier membre, quoiqu'il appartienne au second, et s'est servi de מהר פארן au lieu de מתימן dans le troisième verset du troisième chapitre de Habakuk.

(3) Ce parallélisme grammatical est fort répandu en Orient; on l'y trouve même dans la prose en arabe (par exemple dans les *Séances* de Hariri) et en chinois (dans ce que l'on appelle le beau style, *Wun-chang*). Quelque chose de semblable avait lieu dans l'ancienne poésie irlandaise, où, suivant Lhuyd (*Archaeologia Britannica*, p. 309), les poëmes commençaient et finissaient par la même phrase, le même mot ou la même syllabe. Ce caractère devint bien plus saillant dans les poésies latines de plusieurs Anglo-Saxons; la première partie de l'hexamètre de chaque distique est répétée à la fin du pentamètre suivant :

Alma Deus Trinitas, qui saecula cuncta gubernas,
Annue jam coeptis, alma Deus Trinitas, etc.

Beda, l. IV, ch. 20; voyez aussi plusieurs poëmes d'Alcuin, *Opera*, col. 1740, 1742 et 1743; éd. de Du Chesne.

(4) Dans les Psaumes CXI et CXII, cet ordre alphabétique porte sur les lettres initiales de chaque hémistiche; mais il ne lie le plus souvent que la première lettre du verset, comme dans les Psaumes XXV, XXXVII, CXXXXV, et le chapitre premier des Lamentations de Jérémie; quelquefois plusieurs versets de suite commencent par la même lettre; il y en a trois dans le chapitre troisième de Jérémie, et huit dans le Psaume CXIX. L'ordre alphabétique n'est pas toujours exactement suivi; le *vau* manque dans le Psaume XXXIV, et le *phé* est doublé; dans les chapitres 2, 3 et 4, de Jérémie, le *phé* précède l'*ajin*.

(5) Ce genre de versification était connu aussi des autres peuples: In sibyllinis ex primo versu cujusque sen-

cette harmonie, uniquement basée sur une suite arbitraire de lettres, n'avait aucun résultat pour l'oreille, et la liberté du poëte périssait à la peine dans d'inutiles entraves; l'esprit et la forme de la poésie étaient également sacrifiés à une affectation sans résultat et sans but (1). Ce système de versification n'eût donc été conservé que par un esprit d'imitation, trop servile pour ne pas être passager; lors même que l'on y rattachait comme un culte religieux, il disparut si complétement, que la tradition n'a conservé aucun souvenir de ses règles (2), et qu'une érudition aventureuse peut seule les induire des formes habituelles de la poésie (3).

tentiae, primis litteris illius sententiae carmen omne praetextitur; Cicero, *De divinatione*, l. II, par. 34. Ennius avait fait aussi des vers acrostiches, et il s'en trouve dans le poëme d'Optatianos Porphyrios à la louange de Constantin (voyez aussi les poésies de Simmias et de Dosiades, ap. Brunck, *Analecta*, t. I). Mais ils devinrent plus fréquents pendant le moyen âge: il y en a de grecs (ap. Boissonade, *Anecdota graeca*, t. IV, p. 442), de franciques (ap. Hickes, *Grammatica franco-theotisca*, p. 105), et de latins (ap. Endlicher, *Catalogus codicum philologicorum latinorum bibliothecae palatinae Vindobonensis*, p. 298, 300, et ap. Muratori, *Rerum Italicarum scriptores*, t. II, part. II, p. 689, qui les a imprimés à la suite les uns des autres sans aucune division). La plus grande partie était sans doute une imitation de la poésie hébraïque, puisque Beda a dit en tête des vers alphabétiques en l'honneur de sainte Etheldrède, dont nous avons cité les premiers dans l'avant-dernière note: Videtur opportunum huic historiae hymnum virginitatis inserere, quem ante annos plurimos in laudem et praeconium ejusdem reginae ac sponsae Christi elegiaco metro composuimus, et imitari morem sacrae scripturae, cujus historiae carmina inclyta et hoc metro ac versibus constat esse composita. L'hymne a été mal imprimé par Mabillon (*Acta sanctorum ordinis sancti Benedicti*, siècle II, p. 765); il y a, après le G, *Cujus* au lieu de *hujus*, et, après l'I, *Casta* au lieu de *Kasta*.

(1) Quoique les Hébreux ne se soient servis systématiquement de la rime dans aucun poëme, on ne peut douter qu'ils ne la connussent; elle avait un nom (חֶרֶז חירוז) et se reproduisait fort souvent dans quelques pièces, par exemple dans *Job*, ch. VI, v. 4, 7, 9, 13, 20, 22 et 29; ch. VII, v. 8, 10, 11, 13, 15, 19, 20 et 21; ch. X, du 8me au 19me verset, etc. Plusieurs critiques en ont même fait une règle positive; voyez entre autres Le Clerc, *Bibliothèque universelle*, t. IX, et Samuel Arcuvolti, ערוגת הבושם, ch. 31 et 32.

(2) La poésie hébraïque moderne a adopté une base entièrement différente: c'est une espèce d'allitération, le retour périodique de la voyelle ordinaire et du shiva; voyez Moses ben-Chabib, *Darkhe Noam*, p. 23.

(3) Tous les essais pour donner un rhythme matériel à la poésie hébraïque sont probablement restés individuels; au moins rien ne permet de croire qu'ils aient abouti à un résultat systématique, et cette impuissance s'explique naturellement par l'esprit religieux de la poésie et la nature de la langue; voyez ci-dessous le chapitre XIII. Mais quand la versification aurait recherché un rhythme véritable, que l'oreille eût perçu, les efforts pour le déterminer n'en resteraient pas moins infructueux. Il faudrait qu'une connaissance exacte de l'ancienne prononciation leur servît de base, et que la ponctuation masoréthique s'appuyât sur des traditions authentiques. Cette supposition est bien peu probable,

CHAPITRE IV.

DU RHYTHME BASÉ SUR L'ACCENT (1).

Quel que soit le nombre de syllabes qui le composent, chaque mot n'exprime qu'une seule idée, et l'unité de sa signi-

puisque les Masorèthes ont mal divisé le Psaume XXXVII; on aurait même une grave raison de rejeter toutes les traditions de la synagogue, si, comme le disent Jablonski, *Biblia hebraica*, préf., par. 24, et Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, t. I, p. 166, les Juifs allemands, espagnols et italiens, avaient une manière différente de psalmodier. La ponctuation n'aurait d'ailleurs conservé que l'accentuation musicale du culte, et rien ne prouverait encore qu'elle fût la prononciation habituelle; peut-être, en le préjugeant, s'exposerait-on aux mêmes erreurs que si l'on voulait juger de la quantité du latin par l'accentuation du chant grégorien; et le témoignage positif de saint Jérôme nous apprend que dès 398 la prononciation n'avait aucune unité : Nec refert utrum *salem* aut *salim* nominetur, cum vocalibus in medio litteris perraro utantur Hebraei, et pro voluntate lectorum, ac varietate regionum, eadem verba diversis sonis atque accentibus proferantur; *Epistola ad Evangelium*, t. II, p. 574, col. 2, éd. de 1699. D'ailleurs, cette ponctuation est trop compliquée et trop savante pour que l'on puisse croire y retrouver l'ancienne prononciation, sans aucune autre raison que la liaison de la poésie avec la musique, puisque cette liaison existe chez tous les peuples, et que nulle part ces deux arts n'ont été assez indissolublement unis pour ne pas s'être développés isolément. Voyez, sur la confiance que mérite cette ponctuation, Lowth, *Praelectiones de sacra poesi Hebraeorum*, p. 37, et Michaelis, *Notae*, p. 7; Ewald. *Die poetischen Bücher des alten Bundes*, p. 166; Pfeiffer, *Ueber die Musik der alten Hebräer*, p. XVI; Greve, *Ultima capita libri Jobi*; Cappel, *Arcanum punctuationis revelatum*, et Masclef, *Grammatica hebraica a punctis aliisque inventis masoreticis libera*. Nous devons cependant reconnaître que la plupart des hébraïsants croient encore maintenant que la ponctuation exprime fidèlement l'ancienne prononciation; nous citerons entre autres Saalschütz, *Von der Form der hebräischen Poesie*, p. 42, et Gesenius, *Geschichte der hebräischen Sprache und Schrift*, p. 207. Quoi qu'il en soit, il est certain que la poésie des Hébreux était mesurée, puisqu'elle se chantait, et que leur musique avait une mesure; voyez Anton, *Conjectura de metro Hebraeorum antiquo*, et Saalschütz, lib. cit., p. 366. Mais, loin de prouver que le rhythme de la poésie ait existé indépendamment de la danse et de la musique, tout semble indiquer le contraire; on sait que l'accentuation portait invariablement sur la dernière syllabe, et que l'uniformité et la pesanteur des sons vocaux rendaient toute quantité prosodique impossible (voyez Ewald, *Grammatica hebraica*, par. 22); sous ce rapport, l'hébreu était même inférieur à l'arabe.

(1) Les idées différentes qu'exprime l'*accent* ont occasionné une confusion

fication se retrouve nécessairement dans sa forme (1). La prononciation doit marquer la liaison de toutes les syllabes entre elles avec autant de soin qu'elle en met à distinguer un mot de ceux qui le précèdent et qui le suivent (2). Loin d'exprimer cette unité, la durée différente des syllabes scinde les mots en plusieurs parties qu'aucun lien sensible ne relie ensemble ; elles paraissent plutôt juxta-posées que réunies en un tout.

Il n'en est pas ainsi de l'augmentation du son (3). Lorsque la voix a fait effort pour marquer plus fortement une syllabe, il lui faut se reprendre avant d'appuyer de nouveau sur une autre. A côté de chaque syllabe accentuée, il y en a toujours une sans accent qui la fait ressortir et lui est subordonnée. Soit donc que la voix ménage ses forces pour accentuer d'une manière plus sensible, soit qu'épuisée de ses efforts, elle ne puisse redevenir aussi sonore qu'après la pause qui suit chaque mot, la syllabe dominante se rattache toutes les autres par une succession de temps forts et

dont les meilleurs écrivains sur la métrique ne se sont pas garantis ; il signifie l'accent des mots (tonique), l'accent du vers (rhythmique) et celui de la phrase (oratoire et pathétique) ; c'est dans le premier sens que nous le prendrons toujours, lorsqu'il ne sera pas caractérisé par une épithète, et qu'une autre acception ne résultera pas clairement de la phrase où il se trouvera.

(1) En grec et en latin, l'accent était devenu matériel et presque entièrement dépendant de la quantité; mais il avait d'abord été intellectuel, comme dans les autres langues, et l'on en trouve encore des preuves dans les Homérides et dans les poëtes dramatiques latins ; voyez Bernhardy, *Encyclopädie der Philologie*, p. 223-224. Cicéron lui-même reconnaissait la nécessité naturelle de l'accent : Omnium longitudinum et brevitatum in sonis, sicut acutarum graviumque vocum judicium, natura in auribus nostris collocavit ; *De oratore*, par. 51; et il avait dit auparavant, par. 17 : Est autem in dicendo etiam quidam cantus obscurior.

(2) On s'est aussi quelquefois servi de l'accent pour marquer la signification des mots ; nous citerons en français *jeune* et *jeûne*, *tache* et *tâche ;* en italien *áncora* et *ancóra*, *bália* et *balia ;* cela avait lieu même en latin, d'après le témoignage de Priscianus : *Quando*, quum gravi voce pronuntiatur, significat *quod*, *quoniam*, et est conjunctio ; *quando* acuto accentu est temporis adverbium ; voyez aussi Sanctius, *Minerva*, De vocibus homonymis. En chinois, le même mot monosyllabique peut recevoir de sa prononciation jusqu'à onze acceptions différentes.

(3) C'est à tort que plusieurs écrivains ont vu dans l'accent une élévation du ton, puisqu'il est également marqué lorsqu'on parle bas, et que dans les mots anglais terminés en *tion* et en *ious* le son de l'I ne se fait point sentir quand il n'est pas accentué. L'élévation du ton résulte du raccourcissement des cordes de la glotte, et l'augmentation du son, de la force de leurs vibrations.

de temps faibles, dont elle est le centre (1). A cette raison, pour ainsi dire mécanique, il s'en joint une intellectuelle, qui rend l'accent encore plus essentiel. Dans chaque mot, avons-nous dit, il y a une syllabe, plus significative que les autres, qui excite davantage le sentiment, ou paraît plus importante à la pensée, et involontairement, par une conséquence du rapport entre les idées et les sons qui sert de base au langage, elle est prononcée avec plus de force; on l'accentue (2). Sans doute cette accentuation n'est pas uni-

(1) Voilà pourquoi, en anglais, l'E sans accent est toujours muet dans le corps des mots et à la fin, quand il est précédé d'une voyelle accentuée; *graceful*, *side*, *nature*.

(2) Plusieurs critiques n'ont vu dans les accents grecs que les conséquences, ou même les marques de la quantité : Cum vocem quantitate metiamur, et syllaba in voce sit ut in subjecta materia, et quantitas triplici dimensione constituatur, longa, lata, alta; Scaliger, *De causis linguae latinae*, l. II, ch. 32. Grammaticis suis usibus accommodatos (accentus) ad declaranda tempora et syllabarum quantitatem; Vossius, *De poematum cantu*, p. 140. D'autres n'y ont vu qu'une invention rhythmique : Accentus non quantitatis indicandaé causa adpositos, sed ad pronunciationem et rhythmum regendum réor; d'Orville, *Criticus vannus*, p. 333; et Hennins dit en termes encore plus explicites: Accentus graeconicos esse receptos primum pro re metrica, Ἑλληνισμος ὀρθωδος, p. 128. Dans son *Arcanum accentuum Graecorum*, Hermann Vanderhardt ést allé jusqu'à n'y voir que des marques oratoires et non syllabiques; ce qui est une erreur évidente, puisqu'ils sont toujours les mêmes, excepté dans un petit nombre de cas, que l'on explique par des règles grammaticales. Les savants qui ont condamné les accents grecs (nous citerons entre autres Isaac Vossius, Gardiner, Hennins, par. 38-58; Canter, *Ratio emendandi auctores graecos*, ch. 6, ap. Gruter, *Thesaurus*, t. III; Politianus, *Miscellanea*, ch. 58 et 60; d'Anse de Villoison, etc.) auraient dû distinguer entre l'accentuation elle-même et ses marques. La plus ancienne mention des accents grecs se trouve dans le *Philèbe* de Platon (t. II, p. 17, éd. de Henri Estienne), environ 390 ans avant l'ère chrétienne; un passage d'Aristote (Περι σοφιστικων ἐλεγχων βιϐλιον, ch. IV, par. 8, éd. de Buhle) confirme ce témoignage, et Plutarque est encore plus positif: Ωμνυε και τον Ἀσκληπιὸν, προπαροξυνων Ἀσκλήπιον, και παρεδεικνυεν αὐτον ὀρθως λεγοντα· εἰναι γαρ τον θεον ἠπιον· και ἐπι τουτω πολλακις ἐθορυϐηθη; *De decem oratoribus*, t. II, p. 845. Mais les signes ne furent inventés que dans la CXLV[e] olympiade, par Aristophanes de Byzance, suivant Arcadius (Περι τονων, p. 186; voyez Villoison, Ὁμηρος, prolégomènes, p. XI), et Apollonius, d'après Vossius, *De poematum cantu*, p. 18 : voyez aussi Montfaucon, *Palaeographia graeca*, p. 33, et Villoison, *Anecdota graeca*, t. II, p. 130. Mais cette invention devait avoir une base réelle, quoique la prononciation des Grecs modernes ne l'ait point conservée (elle ne distingue même plus l'accent aigu du circonflexe, et l'influence que ce dernier exerçait sur la quantité ne permet pas de croire à une complète assimilation): au moins l'adoption en fut-elle générale et fort rapide; il y a déjà des accents dans une inscription qui semble du temps d'Auguste, et dans une autre dont la date n'est pas contestable, puisqu'on l'a trouvée à Herculanum; voyez Noris, *Cenotaphia Pisana Caji et Lucii Caesarum*, p. 488, et *Pitture antiche d'Ercolano*, t. II, p. 328. Au reste, le silence absolu des anciens écrivains ne prouverait point que le grec n'était pas accentué; il est impossible de douter de l'accentuation du chinois, puisqu'elle y détermine fort

forme dans toutes les langues (1); légère et rapide dans quelques unes, elle porte sur la désinence et sépare nettement les mots (2); son but principal est de donner plus de clarté à la phrase. Dans d'autres, au contraire, elle est ferme, grave, et appuie sur la première syllabe (3); elle cherche, avant tout, à rendre plus sensible la signification des mots, en mettant leur radical en saillie (4). Quelquefois même les lois qui la règlent n'ont rien de systématique (5);

souvent la signification des mots, et cependant ni les anciens commentateurs du *Chi King* ni ceux de la dynastie de Tang n'en ont jamais parlé.

(1) De graves différences existaient dans les idiomes qui avaient le plus d'affinité: ainsi, par exemple, dans les mots de trois syllabes, les Grecs accentuaient la première lorsque la dernière était brève, quelle que fût la quantité de la seconde: ἄνθρωπος, γίγαντες; et les Romains n'accentuaient la première que lorsque la seconde était brève; ils disaient: *docére*, *Románus*. Ces différences avaient lieu même dans les dialectes de la même langue; Ἐρῆμος, qui dans les poésies homériques a l'accent circonflexe sur la seconde syllabe, avait l'accent aigu sur la première dans le dialecte attique (ap. *Etymologicum magnum*, s. v° ἐρημος, et d'après Moeris Atticista, p. 109, éd. de Pierson: Γέλοιον βαρυτονως, Ἀττικως. Γελοῖον προπερισπωμενως, Ἑλληνικως. Voyez plusieurs autres exemples, ap. Stephanus, *De dialecto attico*, ch. 15. D'ailleurs, quelle que soit l'origine de la langue, les habitudes de l'esprit influent beaucoup sur l'accent; ainsi, une foule de mots anglais n'en ont point, ou l'éloignent autant que possible de la désinence (ils conservent, à la vérité, quelques radicaux de l'ancienne langue germanique, mais ils en ont beaucoup de romans; voyez une brochure fort savante de M. Thommerel, *Recherches sur la fusion du franco-normand et de l'anglo-saxon*, dont nous sommes cependant loin d'adopter toutes les idées), parce que le peuple est flegmatique; tandis que les Français, dont l'esprit est vif et enjoué, accentuent la dernière syllabe, excepté lorsqu'elle finit par un E muet, et les Provençaux, dont la vivacité est encore plus grande, l'accentuent aussi.

(2) Dans l'hébreu, par exemple, et dans le français.

(3) Dans les langues germaniques, et dans l'éolien, d'où elle est passée dans le latin. En gallique, tous les mots de plus d'une syllabe sont accentués sur la pénultième, excepté les verbes finissant en *au* et en *oi*, et les dérivés par contraction qui ont l'accent circonflexe sur la dernière syllabe.

(4) La même raison faisait accentuer la plupart des dérivés grecs sur la syllabe finale, qui marquait la nouvelle acception de leur racine.

(5) L'accentuation du grec reposait sur trois principes; la signification du mot, l'harmonie (voilà pourquoi l'accent pouvait s'y mettre sur une des trois dernières syllabes, afin qu'il se trouvât à peu près au milieu) et la clarté (voyez la note précédente). La multiplicité des dialectes, l'influence de la société et du rhythme des poésies populaires, firent de la prononciation un véritable empirisme que les grammairiens cherchèrent à fixer par des accents et des esprits. Relativement à l'accent, il y avait jusqu'à six espèces de mots; barytons, perispomènes, properispomènes, oxytons, paroxytons et proparoxytons. Quoique bien plus systématique, l'accentuation du latin était soumise à de nombreuses irrégularités; en principe, l'accent portait sur la pénultième, à moins qu'elle ne fût brève; alors seulement il passait sur l'antépénultième sans pouvoir s'éloigner davantage de la fin du mot, et cependant *miseria*, *familiam*, *teligeris*, qui ont quatre syllabes, étaient accentués sur la première; dans *Mercuri*, *Domiti*, *Ovidi*, l'accent se met-

elle change d'esprit et de place jusque dans les formes d'un même mot (1); mais, quelles que soient ces irrégularités, chaque idiome n'en a pas moins un mode d'accentuation dont les tendances sont impossibles à méconnaître (2).

tait sur la seconde syllabe, quoiqu'elle fût brève, et dans *Philippus*, sur la première, quoique la seconde fût longue. On sait d'ailleurs que l'accentuation a subi des changements assez fréquents; ainsi *τρόπαιον, ταχύτης*, se prononçaient d'abord *τροπαῖον*, *ταχυτὴς*; les mots en *οιος*, *οιον*, et quelques uns en *αιον*, suivant le *Scholiaste* d'Aristophanes, eurent d'abord dans le dialecte attique un accent circonflexe sur la pénultième, et ils finirent par en prendre un aigu sur l'antépénultième. Les mêmes variations eurent lieu en latin; voyez Gellius, *Noctes atticae*, l. XIII, ch. 23. En allemand, les règles elles-mêmes ont été changées; autrefois, quand la première syllabe d'un mot était longue, la seconde était plus accentuée que la troisième, et c'est le contraire maintenant. L'accent anglais est assez souvent irrégulier et contraire même à l'analogie.

(1) *Φιλήσαι*, optatif; *φίλησαι*, impératif; *φιλῆσαι*, infinitif; *fávor*, *favóris*. Quant aux composés, on n'y retrouve souvent aucune trace de l'accent primitif : *πόλεμος*, *πολέμιος*, *πολεμίως*, *πολεμικῶς*.

(2) Le français est peut-être le seul qui semble n'en pas avoir, et cette apparence est trompeuse, puisque la prononciation des noms propres indigènes n'a pas le même mouvement que dans le reste de la langue (voilà pourquoi les noms propres masculins finissent souvent par une syllabe muette *Antoine*, *Charles*, *Pierre*, etc.). D'ailleurs, il est dérivé d'une langue accentuée, et dans le 13e siècle, lorsqu'il était le plus près de sa source, l'accent y était assez marqué pour que les étrangers eux-mêmes le reconnussent, comme nous l'apprend Dante, qui, après avoir cité ce vers du Roi de Navarre :

De fin amor si vient seu e bonte,

ajoute : Ubi si consideretur accentus et ejus causa, endecasillabum esse constabit (*De vulgari eloquio*, l. II, p. 42), parce qu'en italien les endécasyllabes ont une syllabe de moins quand l'accent porte sur la dixième. Il est même fort probable que l'accent aigu, qui marque les désinences, est un reste de cette ancienne accentuation; si elle n'est plus sensible dans la plupart des mots, c'est qu'elle y est associée avec un autre principe plus énergique qui empêche de la sentir. Comme le français contractait presque tous les mots latins, l'accent s'y trouva naturellement sur la dernière syllabe sonore et se confondit avec l'augmentation de la voix qui précède toutes les pauses que l'on veut marquer plus fortement. Ce dernier principe, qui devint dominant, parce que la clarté est la première nécessité du français, soumit l'accent à ses règles et à ses exceptions : ainsi, quand un verbe terminé par un E muet est suivi de *je*, le pronom est un véritable enclitique, et le verbe s'accentue sur la dernière syllabe : *aimé-je*, *puissé-je*. L'E muet est aussi accentué lorsque le sens l'exige, comme dans ce vers de Rotrou :

Eh bien! achève-le : voilà ce cou tout prêt;

ou même lorsque la déclamation rhythmique modifie la prononciation; ainsi, malgré l'appesantissement habituel de la voix sur la seconde syllabe de *Florence*, Boileau a pu dire :

Dans Florence jadis vivait un médecin.

Dans les langues véritablement accentuées, la voix varie plusieurs fois ses intonations dans les mots qui ont plus de trois syllabes, et cela ne peut avoir lieu en français; c'est la cause du peu d'harmonie des vers où se trouvent de trop longs mots, comme dans celui de Roucher, par exemple :

Les biches attendaient silencieusement.

Au contraire, Dante a fort bien pu dire :

Con tre bocche caninaménte latra.

Il n'y a d'exception que pour les mots qui ont une véritable quantité prosodique, comme dans ce vers de Racine :

Avec Britannicus, je me réconcilie.

L'accent fut donc souvent la base de la versification (1); par l'alternative des temps forts et des temps faibles qu'il introduisait dans la prononciation il lui servait naturellement de mesure (2). Peut-être même, chez les peuples qui n'imitaient point une poésie étrangère encore aux premières pha-

La tendance de toutes les langues à devenir de plus en plus expressives devait d'ailleurs affaiblir l'accent tonique, sans jamais parvenir à le faire entièrement disparaître.

(1) La versification de presque tous les peuples de l'Europe moderne peut servir d'exemple; mais cette influence de l'accent n'est nulle part plus sensible que dans la poésie des nations slaves: les pieds y sont une réunion de plusieurs syllabes dont une est marquée de l'accent tonique. Les anciens Grecs avaient aussi sans doute, comme nous l'avons déjà dit, un rhythme basé sur l'accent; nous possédons encore dans les Choeurs un certain nombre de vers qui nous semblent ne pouvoir se ramener à aucun autre système de versification, et un passage d'Eustathios confirme cette conjecture : *οἱ δημοτικοὶ στίχοι, οἱ τὸ παλαιὸν μὲν τροχαϊκῶς ποδιζόμενοι, καθὰ καὶ Αἰσχύλος ἐν Πέρσαις δηλοῖ, ἄρτι δὲ πολιτικοὶ ὀνομαζόμενοι*; *Ad Iliadem*, p. 11. A la vérité, dans son *Dialogue sur la grammaire*, Maximos Planudes a voulu expliquer cette ressemblance : *Τοῖς εἰς τὸ πολιτικὸν ἄρτι μετανάστασιν ὄνομα στίχοις καὶ τραγικοὶ πάντες καὶ ὁ Κωμικὸς ἐστιν οὐ χρησάμενοι φαίνονται· οὐκ ἀμέτρως μέντοι, ἀλλ' οἱ μὲν τροχαίοις κοσμήσαντες, ὁ Κωμικὸς δὲ καὶ ἰάμβοις· ἑκάτεροι μέντοι τετράμετρον καταληκτικὸν αὐτοῖς ὅρον ἐστήσαντο*. Mais il tourne dans un cercle vicieux, puisque les vers politiques étaient des tétramètres catalectiques où la quantité était remplacée par l'accent. Il y a dans le recueil de poésies connues sous le nom d'Anacréon une pièce dont la versification est basée sur l'accent (la 18e des éditions ordinaires et la 10e ap. Melhorn); mais c'est une véritable anthologie qui contient des reprises et des variations des poésies d'Anacréon par des auteurs bien postérieurs, Basilios, Julianos Aegyptios, et même sans doute Theodoros Prodromos, qui vivait dans le 12e siècle. Quant aux Latins, leurs vers saturnins étaient certainement accentués, malgré l'opinion de plusieurs critiques distingués (entre autres Gotthold, ap. Seebode et Jahn, *Archiv für Philologie und Pädagogik*, t. II, p. 298), et les oracles en faisaient encore du temps de Cicéron :

Ludos minus diligenter factos pollutosque.

Le peuple semble même les avoir toujours préférés aux autres; voyez Berstein, *Versus ludicri in Caesares*. Loeber est allé jusqu'à dire, *De modo quo veteres Graeci Romanique versus suos ipsi recitaverint*, p. 34 : Versus quantitativi versus simpliciter (vel etiam sacri); versus accentuales autem versus politici (weltliche verse) nominati sunt. Le rôle des accents est surtout fort remarquable dans la versification des Chinois. Ils ont une intonation naturelle qu'ils appellent *ping*, et une accentuée, nommée *tsĕ*; et, quelle que soit l'intonation des deuxième, quatrième et sixième mots de chaque vers, ceux du vers correspondant doivent en avoir une différente; Davis, *On the Poetry of the Chinese*, ap. *Transactions of the Royal Asiatic Society of Great-Britain*, t. II, p. 398.

(2) On pourrait cependant croire, d'après la définition que quelques écrivains ont donnée du rhythme, que la versification ancienne ne pouvait être basée sur l'accent; ainsi, Aristeides Coïntilianos définit le rhythme : *Σύστημα ἐκ χρόνων κατά τινα τάξιν συγκειμένων*, et Aristoxenes dit en termes encore plus positifs : *Τὸν ῥυθμὸν γίνεσθαι, ἐπ' ἂν ἡ τῶν χρόνων διαίρεσις τάξιν τινὰ λάβῃ ἀφωρισμένην*; *Fragmenta*, p. 273. Mais un passage de Marius Victorinus prouve que ces deux auteurs pensaient plutôt le contraire : Σημεῖον autem veteres χρόνον, id est tempus, non absurde dixerunt, ex eo quod signa quaedam accentuum, quae Graeci προσῳδίας vocant, syllabis ad declaranda temporum spatia superponuntur, unde tempora, signa Graeci dixerunt; ap. Putsch, col. 2485.

ses de son histoire, la versification eut-elle toujours l'accent pour principe. Car l'oreille en était frappée avant qu'une prosodie factice eût élaboré ses ingénieuses fictions, et, en le marquant plus fortement que dans la prose, le sentiment qui inspire les poésies primitives l'indiquait comme la base essentielle du vers (1). C'est une sorte de chant naturel (2) dont les modulations sont nécessaires à tout rhythme musical (3), et la versification ne fut d'abord qu'une mélodie (4).

A l'origine de presque toutes les littératures, la poésie ne se distinguait donc de la prose que par une accentuation plus fortement prononcée; mais lorsque la musique et la danse eurent cessé d'en marquer la mesure, et que les imaginations, moins passionnées, ne donnèrent plus le même relief aux accents, la versification devint à peu près insensible. Beaucoup de monosyllabes n'avaient aucun accent (5), et quoique les mots empruntés aux idiomes étrangers perdissent leur ancienne accentuation, leur prononciation nouvelle n'était pas d'abord assez marquée pour les empêcher d'introduire dans la mesure des vers, sinon de la perturbation, au moins quelque relâchement (6). Souvent,

(1) Voilà pourquoi dans toutes les langues les poëtes se vantent de chanter.

(2) L'étymologie d'*accent* ne permet pas d'en douter; l'expression hébraïque (נגינות) est encore plus positive; elle signifie à la fois *accent* et *note de musique*.

(3) Dans la versification qui se mesurait par la quantité, l'accent existait encore dans l'arsis et le thésis; c'est en ce sens qu'Acron, restitué par le scholiaste de Cruqui, entendait le vers 274 de l'*Ars poetica :*

Legitimumque sonum digitis qui callet et aure,

et, cette interprétation fût-elle hasardée, un passage d'Ausone ne prouverait pas moins la justesse de notre opinion :

Tu flexu et acumine vocis
Innumeros numeros doctis accentibus effer.
Idyl., l. IV, v. 47.

(4) C'est la succession des modulations, l'*air*, qui fait la prosodie et le rhythme. L'accent convient bien mieux que la quantité au principe musical; loin de le dominer comme elle le fait par une régularité mathématique, il se subordonne entièrement à l'expression de la musique, et d'ailleurs les rapports sensibles entre la force des sons peuvent être bien plus variés que ceux qui existent entre leur durée.

(5) Aussi réunissait-on quelquefois les enclitiques au mot précédent; c'était une manière de les subordonner à son accent.

(6) Les langues cherchent d'abord à conserver le son des mots qu'elles empruntent, car leur signification ne résulte plus de leur essence; elle est traditionnelle et tient à l'accentuation qui les fait reconnaître; ce n'est que plus tard et insensiblement que leur prononciation s'assimile à celle du reste du vocabulaire.

en s'éloignant de leur source, les langues oubliaient le principe qui avait présidé à leur formation; au lieu de marquer les radicaux par l'appesantissement de la voix, l'accent devenait un son particulier, une véritable émission de voix n'appartenant pas au même diapason que les autres, et cette variété d'intonations en rendait les rapports si peu distincts, que l'oreille n'en était plus frappée. Lors même que l'accentuation était uniforme, les mots n'en étaient pas moins irrégulièrement accentués. Quel que fût le nombre des syllabes, l'accent ne portait que sur une seule; dans la prononciation des autres, les modifications de voix qu'exigeait l'euphonie ne pouvaient avoir la même intensité, et, avec cette multiplicité de tons, la mesure était encore presque impossible à reconnaître. D'ailleurs, le rhythme uniquement appuyé sur la succession des temps forts et des temps faibles se confondait avec le rhythme de la respiration, qui comme lui s'élève et s'abaisse naturellement; son principe se retrouvait donc aussi dans la prose, et, pour en rester distincte, la poésie fut obligée de rechercher des différences plus caractéristiques (1).

CHAPITRE V.

DU RHYTHME BASÉ SUR LE NOMBRE DES SYLLABES.

Chaque voyelle a un son qui lui est propre; c'est une émission particulière de la voix, modifiée par les consonnes

(1) Quoique ne tenant pas à la nature même de l'accent, une autre raison prouve encore qu'il serait nécessairement une base insuffisante de la versification. C'est que dans toutes les langues il tend à devenir de plus en plus intellectuel; il ne porte pas toujours sur la même syllabe et n'exige pas constamment la même intensité de voix; les souvenirs de l'habitude troublent le jugement de



qui la compriment (1). Tous les mots, quels que soient le nombre et l'espèce des lettres dont ils se composent, exigent donc autant d'articulations distinctes qu'ils ont de voyelles indépendantes; ils se divisent nécessairement en syllabes. L'existence des syllabes résulte ainsi, non d'une prononciation arbitraire, mais de la nature des mots; elles demandent, chacune, un effort différent, et se produisent par des sons que l'oreille la plus grossière ne peut confondre les uns avec les autres.

Elles durent paraître une excellente base du rhythme (2),

l'oreille, et le rhythme ne paraît plus aussi marqué. Ainsi, par exemple, en grec, les enclitiques font accentuer la dernière syllabe des mots auxquels ils sont joints, et les oxytons deviennent barytons quand ils ne terminent pas un sens complet, indiqué par un point en haut ou en bas. La mobilité de l'accent est la même en allemand : Wir haben eine Menge blos einsylbiger Worter, die vor oder nach einem zweysylbigen gesetzt, in diesen den Accent verändern; Sulzer, *Allgemeine Theorie*, s. v° WOHLKLANG. En français, la transposition de l'accent n'a pas lieu seulement sur le dernier mot de la phrase; comme deux syllabes accentuées ne peuvent jamais s'y suivre, l'accent continue à changer sur tous les dissyllabes; on prononce : Hénri l'ávait cónduit ávec voús!

(1) On peut prononcer plus rapidement les voyelles, mais il est impossible de modifier la nature de leurs sons. Quand elles s'unissent dans une diphthongue, elles forment réellement une autre voyelle, qu'elles expriment, comme le ferait un caractère de pure convention. Ainsi, en français, *oi* a eu long-temps le son d'*ai*, et l'*ue* allemand n'a rien conservé de la valeur phonique de ses signes.

(2) C'est même un principe essentiel de tous les systèmes modernes de versification, quoiqu'on ne le trouve pas scrupuleusement respecté pendant le moyen âge; ainsi, par exemple, au milieu du 12e siècle, dans le *Poema del Cid*, les vers avaient depuis dix jusqu'à vingt syllabes, et, 250 ans après, ils variaient encore de onze à seize dans le *Libro del Palacio* de Lopez de Ayala. Il y en a depuis dix jusqu'à quatorze dans le roman provençal de *Gerars de Rossilho;* et on lit dans la *Légende de saint Brandan :*

Li abes Brendan prist en purpens,
Cum home qui ert de mult grant sens,
De granz cunseilz et de rustes,
Cum cil qui ert forment justes,
De Deu prier ne fereit fin
Pur sei e pur trestut sun lin.

Ap. Fr. Michel, *Rapport au Ministre de l'Instruction publique*, p. 151.

Les vers varient, comme on voit, de sept à neuf syllabes. Sans doute la plupart de ces différences étaient masquées par la musique, qui allongeait les vers en mettant plusieurs notes sur la même syllabe, ou en obligeant d'introduire des pauses dans leur déclamation. On use encore de ce dernier moyen dans la poésie anglaise, pour faire suivre immédiatement des syllabes accentuées dont la règle exigeait la séparation; ainsi Sydney a dit : dans le troisième livre de l'*Arcadia :*

Virtue, beautie and speech did strike-wound-chárm
My heárt-éyes-eárs with wonder, love, delight.

Les autres irrégularités tenaient souvent, ou à des changements de mélodie, qui entraient dans le rhythme général du poëme (comme dans les ballades allemandes, qui, suivant un passage de *Limburger Chronik*, durent avoir plus de trois couplets jusqu'en 1360), ou à des contractions, des diérèses et des prothèses, semblables à celles de nos chansons en patois populaire, que nous ne devinons plus. Mais il n'en faut pas moins convenir qu'on admettait quelquefois un rhythme irrégulier dont nous

surtout aux peuples qui les ramenaient presque toutes à un même élément vocal, modifié par une seule consonne initiale : leur existence propre et le rapport d'égalité que leur articulation séparée établit entre elles étaient encore plus faciles à reconnaître (1). Mais en se développant, souvent même en se corrompant, les langues augmentèrent leurs sons primitifs ; elles inventèrent des voyelles plus brèves (2), qui n'avaient pas la même mesure réelle que les autres et rendaient l'harmonie du vers impossible. Dans quelques idiomes on les retranchait (3) lorsqu'en se réunissant à la voyelle suivante

ne pouvons nous rendre compte, puisque le marquis de Santillana disait, dans sa lettre au connétable de Portugal, ap. Sanchez, *Coleccion de poesias anteriores al siglo XV*, t. I, p. LV: Aunque en algunos (versos), asi de las unas (maneras) como de las otras, hay algunos pies *truncados* que nosotros llamamos medios pes, è los Lemosis, Franceses, è aun Catalanes, bioqs. Le principe de la numération des syllabes était quelquefois porté si loin, que la versification irlandaise fixa la longueur que devait avoir le dernier mot de chaque vers; c'était un monosyllabe dans le *rannoigheacht mhor*, un dissyllabe dans le *rannoigheacht bheag*, un trissyllabe dans le *casbhairn;* dans le *seadna*, les vers impairs se terminaient par des dissyllabes, et les autres par des monosyllabes.

(1) Aussi est-ce en Orient, où les voyelles étaient si peu variées, que l'on trouve la versification syllabique dans toute sa pureté. Nous citerons pour exemple la plus ancienne poésie sanscrite, celle des *Véda* (dont le principe se conserva dans le *Varna-vritta* après l'adoption de la quantité métrique) et la poésie syriaque ; voyez Hahn, *Bardasenes Gnosticus, Syrorum primus hymnologus*, et Ewald, *Die poetischen Bücher des alten Bundes*, p. 64. Ce principe n'était pas étranger à la poésie hébraïque ; chaque partie du verset y a communément sept ou huit syllabes. L'ancien vers hexamètre chanté après la victoire d'Apollon sur le serpent Python :

Ἰὴ Παιάν, ἰὴ Παιάν, ἰὴ Παιάν,

ap. Athénée, l. XV, p. 701, semble même prouver que dans l'ancienne poésie grecque les syllabes n'étaient que comptées; voyez Santen, ap. Terentianus Maurus, *Notae*, p. 142.

(2) La voyelle primitive est l'*A;* c'est la plus facile à prononcer, comme le prouvent les plus anciennes langues et les premiers mots que les enfants balbutient. Sa longueur tient le milieu entre les autres. La gamme ascendante de la voix est : *U*, *O*, *A*, *E*, *I*.

(3) Cette contraction devait ainsi frapper des voyelles dont une consonne finale n'allongeait point le son naturel ou celles qui en précédaient immédiatement une autre. Quelquefois les deux voyelles sont réunies en diphthongue, comme en grec, Πηληϊάδεω, *Iliadis* l. I, v. 1; *ρεα*, l. XIII, v. 144; ἐσσεῖαι, *Odysseae* l. VI, v. 33; en latin, *isdem*, *di;* en français, *fouet*, *hier*, etc. Mais le plus souvent on supprimait entièrement la première voyelle, ce qui arrivait surtout en grec pour l'ε de la seconde syllabe d'un dactyle. On y trouve aussi retranché l'α d'ἄιστος (Eschyles, *Eumenides*, v. 568), l'υ d'Ἐριννύων (Euripides, *Iphigenia in Tauride*, v. 931 et 970), et même l'ι (Eschyles, *Septem contra Thebas*, v. 294; *Supplices*, v. 75; Euripides, *Bacchides*, v. 996; etc.). Malgré l'évidente raison de ces règles, l'anglais ne les a point adoptées; on y supprime moins bien une voyelle finale que celle qui précède une consonne, et, lorsque deux voyelles se suivaient dans un même mot, c'était souvent autrefois la seconde qui était retranchée : voyez

les consonnes qui formaient une syllabe avec elles ne produisaient pas des sons trop durs ou trop contraires aux habi-

Guest, *History of english Rhythms*, t. I, p. 41. Le gaël avait adopté une règle beaucoup plus simple : toutes les fois que deux voyelles se suivaient sans être séparées par un trait qui annonçait un mot composé, elles appartenaient à la même syllabe. Nous ne connaissons que trois exceptions : *dee*, *mnai* et *lai;* et probablement elles s'expliquent par des contractions antérieures, puisque la forme régulière serait *diathan*, *mnathan*, et *lathan* ou *lathacan*. En italien, les diphthongues en EA (*dea*, *dicea*, *potea*, et leurs composés), pouvaient, ainsi que les pronoms *mei*, *sei*, *lui*, *noi* et *voi*, devenir dissyllabiques à la fin d'un vers; L. Dolce, *Osservazioni nella volgar lingua*, p. 190. Dante a donné deux syllabes à *io* :

Vid' i-o scritto al sommo d'una porta.

et Pétrarque a séparé en deux la première syllabe de *faustina* :

Pur fa-ustina il fa qui stare a segno.

Reine, qui avait ordinairement trois syllabes, n'en a que deux dans le *Tristan*, t. II, p. 137, et Eustache Deschamps ne lui en donne jamais davantage; *obeir* n'a que deux syllabes dans le *Romans de Rou* (v. 828), et *meismes* en a trois (v. 834); *fléau*, dont la première syllabe est si accentuée, était autrefois un monosyllabe (il y en a encore des exemples dans Saint-Amand), et l'on donne indifféremment deux ou trois syllabes à *zéphir* et à *encore*. Le même arbitraire a lieu en anglais pour *heaven* et pour *seven;* Spencer les faisait toujours dissyllabiques, et Gabriel Harvey lui en faisait déjà un reproche du temps d'Élisabeth. Dans son *Elegy on Dr. Whitaker*, Hall a fait deux syllabes de *heath*, et Churchyard, ainsi que Shakspeare (*Lear*, act. IV, sc. 4), n'en donne pas plus à *enemy*. En portugais, quoique la réunion des voyelles en diphthongues soit déterminée par l'usage, les poëtes peuvent les réunir ou les séparer presque indifféremment ; Camoëns disait fort bien :

D'Africa as terras e d'Ori-ente os mares.

Il résulte même d'un passage de Dante, qui n'avait pas encore été remarqué, que l'on sous-entendait des voyelles qui augmentaient le nombre des syllabes : Ut Gerardus de Bornello (Girart de Borneil)

Ara ausirez encabalitz cantarz;

Quod carmen (il n'a pas été publié par M. Raynouard), licet decasyllabum videtur, secundum rei veritatem endecasyllabum est : nam duae consonantes extremae non sunt de syllaba praecedente, et licet propriam vocalem non habeant, virtutem syllabae non tamen amittunt : *De vulgari eloquio*, l. II, p. 45. Les Latins faisaient toujours un monosyllabe de *deest* (Heinsius, *Adversariorum* l. II, ch. XVII, p. 348); ils supprimaient aussi quelquefois le premier U de quelques substantifs terminés en *ulum*, et l'on trouve dans Lucrèce *postus* pour *positus*, dans Virgile *aspris*, etc.; les comiques contractaient même *ejus*, *cujus*, *diu*, *fuit*, *novo*, et l'accent disparaissait puisque le mot devenait monosyllabique. Otfrid a supprimé l'*e* d'*irkenatim*, et les Allemands disent *drunter* (darunter), *andre* (andere), *ewger* (ewiger), etc.; mais ils ne peuvent contracter deux voyelles en une que lorsque la première est un I suivi d'un E qui devient une consonne, comme dans *Lilje*. Les Anglais pouvaient même retrancher des syllabes longues; ainsi Shakspeare a dit :

The heart-ach, and a thousand nat'ral shoks.
Hamlet, act. III, sc. I, monol. v. 7.

et l'on peut encore maintenant supprimer la pénultième des participes en *owing*, qui, à deux exceptions près, est toujours accentuée. Quelquefois les consonnes étaient aussi contractées ; on en trouve de fréquents exemples en flamand pour le D *we'er*, *ne'er* (etc.), et en anglais pour le V : ainsi Pope a dit, dans son élégie à la Mémoire d'une Infortunée :

Nor hallow'd dirge be mutter'd o'er thy tomb.

Il y a même quelques exemples de syllabes entières supprimées, comme *jusso* dans Virgile (*Aeneidos* l. XI, v. 467) pour *jussero*, et dans le *Nibelunge Not*, st. 2 :

tudes de la langue (1). Dans d'autres on ne comptait pas les syllabes muettes dans la mesure des vers (2); mais cet expédient ne donnait point à la versification un rhythme plus sensible. Toute régularité manquait également, soit que l'on considérât comme nulles des syllabes dont la prononciation était fort distincte, soit qu'on attribuât aux syllabes muettes la même valeur qu'à celles qui étaient accentuées (3). D'ail-

Dar umbe muosen degêne vil verliesen den lîp.

L'espagnol est peut-être la seule langue où les mots conservent, en vers, toutes les syllabes et toutes les lettres qu'ils ont dans la prose.

(1) Ainsi, en anglais, l'E du participe passé et de la 2e personne de l'indicatif ne pouvait être contracté quand il était précédé d'un T ou d'un D, tandis qu'en allemand la contraction de l'E à la fin des hémistiches était impossible lorsqu'il était suivi d'un T, ou de deux consonnes, comme dans ce vers iambique :

Und ausgeblut *et* hat das arme Herz.

Presque toutes les langues ont, d'ailleurs, des lettres antipathiques, qui ne se suivent jamais immédiatement dans la même syllabe, et ne pourraient ainsi être rapprochées par une contraction : tels sont en français le N et les autres liquides, en islandais le N et le K, en valaque le C et le T, etc.

(2) En anglais, l'E muet ne compte pas dans la mesure du vers, quelle que soit la place qu'il occupe :

Who saw his fires here rise, and there descend.

Pope, *Essay on Man*, ép. II.

Il comptait autrefois dans une foule de mots : *thries* (Chaucer, *Canterbury tales*, prologue), *countenance* (*ibidem*, *The Clerkes tale*), *maladies* (*ib.*, *The Knightes tale*), *large* (Fletcher, *Prophetess*), etc.; mais lorsque le rhythme se base sur l'accent, on ne peut admettre de syllabes moins accentuées que celles qui ne le sont pas; on est obligé de ne tenir aucun compte de celles qui sont sourdes. Au contraire, en allemand et en français, l'E muet compte toujours, excepté à la fin de l'hémistiche. La raison de cette différence est dans la forte accentuation de l'allemand, qui ne comporte pas de syllabes véritablement muettes, et dans la prononciation des monosyllabes anglais et français terminés par un E muet. Ces derniers avaient le même son que les autres syllabes muettes; à moins de rendre toute clarté impossible, on ne pouvait les prononcer sans une sorte d'accent, qui s'étendit par analogie à toutes les syllabes semblables; tandis que l'E des monosyllabes anglais avait le son de l'I; sa prononciation était entièrement différente de celle des E qui n'entrent pas dans la mesure du vers, et ne devait pas être soumise à la même loi. D'ailleurs, l'anglais étant beaucoup plus accentué que le français, la différence des syllabes muettes avec les autres y frappait bien plus vivement l'oreille. Plusieurs Allemands modernes n'ont point toujours compté l'E final dans leurs vers; Göthe lui-même a dit dans *Vanitas :*

Ich hab' mein Sach' auf nichts gestellt.

Mais nous croyons cette licence contraire à l'esprit et aux habitudes de la langue. Le provençal ne comptait pas non plus l'A à la fin de l'hémistiche, parce que c'était sa voyelle muette qui ne terminait que des féminins, excepté *caresma* et *legista*, dont la désinence était accentuée, et entrait, comme les autres syllabes, dans la mesure prosodique. En italien, comme l'accent tombe presque toujours sur la pénultième, la dernière syllabe est relativement muette, et l'on peut n'en point tenir compte dans la mesure lorsque la voyelle est précédée d'une liquide dont le son se réunit à la syllabe suivante; voyez Salviati, *Degli avvertimenti della lingua sopra il Decamerone*, t. I, p. 212.

(3) Aussi, comme en anglais les monosyllabes ne sont point accentués, les

leurs, de nouvelles voyelles plus longues que les premières s'introduisirent aussi dans les langues; des contractions ou des sons moins simples multiplièrent les consonnes, et, pour les articuler toutes, la voix fut obligée de prolonger l'émission des voyelles qui les groupaient autour d'elles. L'égalité de mesure de toutes les syllabes devint une pure fiction de l'esprit, que le jugement de l'oreille démentait à chaque instant (1).

poëtes suppriment d'une manière ou d'une autre tous ceux qui ne sont pas rigoureusement nécessaires au sens. Tantôt ils les réunissent au mot précédent (*is* et *a* après *many*) ou suivant (*th'eternal*, *t'accept*), ou même à un autre monosyllabe terminé par une voyelle, ainsi que dans ce vers de Cowley :

Can he to a friend, to a son so bloody grow;

tantôt ils ne les expriment même pas :

Your voices, Lords, 'beseech you let her will.
Othello, act. I, sc. 3.

C'est probablement la même raison qui engageait si souvent les troubadours à supprimer la voyelle des pronoms *me*, *mi*, *te*, *ti*, *se*, *si*, *nos*, *vos*, et à les réunir au verbe suivant lorsqu'il commençait par une voyelle; mais nous sommes loin d'y voir une règle aussi importante et aussi générale que l'a prétendu M. Raynouard; *Journal des Savants*, 1831, p. 348. Quand l'élision n'avait pas lieu, cette réunion était insignifiante, à moins d'un changement dans l'accentuation, dont rien n'autorise à préjuger l'existence ni les conséquences; et l'incorrection des textes, ainsi que notre ignorance de l'ancienne prononciation, laissent même en doute si la voyelle du pronom était élidée toutes les fois que son concours avec une autre rendait l'élision possible. Quelques-unes de ces contractions avaient lieu aussi en vieux français :

Prierent l'en que 's meint od sei;
(*Légende de saint Brandan*, ap. Fr. Michel, *Rapports*, p. 183.)

et en frison, comme dans les premiers vers d'une des *Pastorales* de Gysber Japicx :

Da wier ick yn myn schik, je Feynten! 'k wierso ryck;
'K tocht, ynne wyde wrâd iz nimmen mij allyck, etc.

D'ailleurs, il y a dans presque toutes les langues des mots terminés par une consonne sonore; lorsqu'ils ne sont point suivis d'une voyelle, on ne peut les prononcer sans faire entendre le son d'un E muet, qui ajoute réellement une sorte de syllabe au vers et altère profondément le rhythme, basé exclusivement sur l'égalité des syllabes. Les exemples en sont innombrables dans les idiomes fortement articulés. Nous n'en citerons qu'un seul, tiré de l'*Épître au Roi* de Boileau :

N'est point le prix tardif d'une lente vieillesse.

On entend distinctement quatorze syllabes: si le rhythme n'est pas entièrement brisé, c'est que *tardif* est à l'hémistiche, où la pause faisait autrefois tolérer un E muet.

(1) Plusieurs lettres pouvaient aussi être également *voyelles* ou *consonnes*, et les poëtes changeaient arbitrairement leur nature :

Tenvia nec lanae per coelum vellera ferri.
Georgica, l. I, v. 397.

Fluvjorum rex Eridanus, camposque per omnis.
Georgica, l. I, v. 482.

Cette licence avait lieu aussi dans les anciens poëtes italiens pour les mots finissant par un I entre deux voyelles :

Nello stato primajo non si rinselva.
Dante, *Purgatorio*, ch. XIV, v. 66.

Si nous distinguons aisément ces changements dans les poésies dont le rhythme nous est parfaitement connu, nous en sommes réduits à les deviner dans les autres, et la versification n'y résulte plus de la nature des pensées et de la forme de leur expression, mais d'une pro-

L'harmonie en eût-elle été frappante, un pareil rhythme ne pouvait satisfaire à la première condition de la versification, distinguer la poésie de la prose. La clarté de toutes les deux exigeait également que tous les mots fussent distinctement articulés. Le vers n'était donc plus qu'une juxta-position de syllabes sans valeur rhythmique, et cette réunion ne dépendait même ni de l'imagination ni de l'oreille; elle était déterminée par le sens. Pour ne pas être brisé par une pause grammaticale, le vers devait se renfermer dans un membre de phrase; sa mesure n'aurait pu être sensible que s'il s'était confondu avec la prose : il lui fallait opter entre deux négations (1).

Le rhythme basé sur le nombre de syllabes ne pouvait ainsi être marqué par son principe ; quand il le parut suffisamment, c'est qu'un rhythme secondaire, d'origine entièrement distincte, lui communiquait une force étrangère à sa nature. La déclamation du vers était, surtout dans les premiers temps de la poésie, une sorte de chant passionné qui le divisait en plusieurs pieds par une accentuation différente; quelle que fût la prononciation réelle, la voix augmentait et diminuait alternativement jusqu'à la fin, et cette mélodie toute musicale donnait de l'harmonie à la versification. Mais la durée naturelle de la

nonciation arbitraire. Il y a aussi des langues, l'anglais par exemple, où, lorsque la mesure l'exige, on retranche la voyelle initiale de quelques mots: *'spy, 'scape, 'stablish, 'pothecaries* (ap. Fletcher, *Valentinian*, act. V, sc. 2), *'maginations* (ap. Beu Jonson, *Every man in his humour*, act. III, sc. 3). Camoëns a dit aussi au lieu d'*imaginação* :

'Maginação os olhos me adormece.

Les vieux poëtes anglais ne craignaient pas non plus d'ajouter un Y au commencement des mots : *ywrought*, ap. Chaucer, *Canterbury tales*, prol., v. 196; *yshadowed*, v. 609; *ytaught*, v. 757. Suivant Glassius, *Philologia sacra*, p. 269, les poëtes hébreux pouvaient également y ajouter un jod et un van; si ce fait était vrai, il prouverait évidemment que la numération des syllabes était un principe de la versification hébraïque.

(1) L'habitude aurait pu seule donner quelque harmonie à un pareil rhythme, et il n'avait aucune régularité, même dans la poésie sanscrite. La stance y est de quatre vers, qui peuvent être tous inégaux; le nombre des syllabes varie dans chacun de six à trente-six, et il y a des poëmes, par exemple le *Raghava pandaviya*, où chaque chant contient une immense quantité de mètres différents.

prononciation est intimement liée à l'augmentation du ton; elles se font ressortir toutes deux à la fois, ou se neutralisent. Le rhythme n'était donc sensible que lorsque l'accent et la quantité des mots s'accordaient ensemble. Cette nécessité servit de point de départ à un nouveau système de versification.

CHAPITRE VI.

DU RHYTHME BASÉ SUR LA QUANTITÉ.

Quoique la quantité ne résulte point de la valeur des mots (1) et ne puisse se déduire d'aucun principe intellectuel, on ne saurait cependant, ainsi que l'ont voulu plusieurs philologues, y voir une invention arbitraire que la prose n'accueillit jamais (2). Sans doute, en appuyant sur la première syllabe de chaque pied plus que sur les autres, et en appropriant les mots aux convenances du rhythme, la versification modifia la prononciation habituelle et influa puissamment sur la prosodie, mais le principe de la quantité en était indépendant, et les innovations qu'elle amena ne furent point aussi étendues qu'on le suppose. En Grèce, comme ailleurs, la poésie (3) et la prose agirent en même temps

(1) Elle n'a rien d'intellectuel, même dans les mots où l'on eût pu la rendre expressive; elle est longue dans *vēlōx*, *fēstīnō*, et brève dans *mŏră*, *pĭgĕr*, *lăbŏr*.

(2) Il est seulement probable que l'accent y rendait la quantité bien moins sensible; c'est en ce sens seulement que Hermann a eu raison de dire: Veterrima poesis quae nondum a communi pronunciatione recesserat; *Elementa doctrinae metricae*, p. 56. Le témoignage de Denys d'Halicarnasse est positif: Ἡ *μεν γαρ πεζη λεξις ουδενος ουτε ονοματος ουτε ρηματος βιαζεται τους χρονους, ουδε μετατιθησιν· αλλ' οιας παρειληφε τη φυσει τας συλλαβας, τας τε μακρας και τας βραχειας, τοιαυτας φυλασσει.*

(3) Nous pensons même, comme on le verra plus tard, que la poésie est antérieure à la prose; mais nous n'avons voulu baser notre raisonnement que sur un fait généralement admis.

sur la formation de la langue et ne la divisèrent point en deux branches, animées chacune d'un esprit particulier. La langue eût-elle été fixée avant l'introduction de la versification métrique (1), deux dialectes qui ne différaient que par la prononciation n'auraient pu subsister concurremment pendant des siècles sans s'attirer l'un l'autre et se fondre en un seul. Des faits positifs prouvent d'ailleurs d'une manière incontestable que le langage usuel lui-même observait soigneusement les règles de la quantité; sans une longue habitude de la prosodie, le peuple ne se fût pas montré aussi sensible aux violations que s'en permettaient quelquefois les poëtes dramatiques (2), et les rhéteurs n'auraient pas recommandé avec tant d'insistance aux prosateurs d'éviter le rhythme poétique, si une prononciation différente eût empêché de le sentir (3).

La quantité est l'extension plus ou moins prolongée de la voix sur une syllabe; sa base ne peut être que dans l'élé-

(1) Ce fait, qui nous semble plus que probable, ne put se produire que par un changement dans la forme de la poésie: d'accentuée qu'elle était d'abord, elle devint métrique. Peut-être cependant, malgré les exigences de la quantité, l'accent resta-t-il toujours sensible dans les poëmes lyriques. C'est en ce sens que nous entendons ce passage de Cicéron : Quos quum cantu spoliaveris, nuda paene remanet oratio; *De oratore*, ch. 55.

(2) Actores comici neque ita prorsus, ut nos vulgo loquimur, pronunciant, quod esset sine arte; nec procul tamen a natura recedunt, quo vitio periret imitatio; sed morem communis hujus sermonis decore quodam scenico exornant; Quintilien, *De institutione oratoria*, l. II, ch. 10, par. 13. On sait aussi que l'altération de la prosodie eut lieu en même temps que la corruption de la langue; si cette coïncidence n'implique pas nécessairement leur unité, puisque les mêmes causes auraient pu agir également sur deux ordres de choses distinctes, au moins la rend-elle fort probable.

(3) Denys d'Halicarnasse va même jusqu'à comparer une ligne de Démosthènes : *τοῖς θεοῖς εὔχωμαι πᾶσι καὶ πάσαις* avec ce vers :

χρησίοις ἐν ρυθμοῖς παῖδα μελψώμεθα.

La comparaison porte nécessairement sur la quantité, puisque l'accentuation et les pauses sont différentes. Il n'y avait que deux différences essentielles entre la prononciation de la prose et celle de la poésie. Uniquement préoccupée du sens, la première séparait tous les mots par une pause, tandis que, pour marquer le rhythme, l'autre en faisait une après chaque pied. Voilà pourquoi des mots d'une même quantité ne pouvaient se suivre en prose; l'uniformité de leur cadence y eût été désagréable, tandis que dans les vers, où les césures changeaient le mouvement de la prononciation, leur rapprochement ne choquait point l'oreille. La seconde différence est dans l'accent, que la poésie avait, sinon entièrement rejeté, comme l'a prétendu Hermann (*Opuscula*, t. I, p. 120), du moins subordonné à la quantité.

ment du son, dans la nature de la voyelle. D'abord les syllabes étaient de simples modifications de la voix et se composaient toutes d'une consonne suivie d'une voyelle (1); si cet ordre eût été renversé, la consonne n'aurait été articulée qu'en sous-entendant une seconde voyelle, et le son serait devenu complexe (2). Les voyelles ne servaient qu'à la prononciation des consonnes (3); elles étaient nécessairement brèves, puisque, en appuyant sur leur son, on eût sans raison compliqué la syllabe (4). Lorsque les formes des mots furent moins simples et que deux voyelles se trouvèrent réunies dans la même syllabe, il fallut, pour les prononcer d'une seule émission de voix, prolonger la durée du son. La longue était ainsi réellement la réunion de deux brèves (5), et

(1) Peut-être faudrait-il faire une exception pour la langue chinoise, qui n'est pas phonique, mais idéographique, et encore les syllabes commençant par N ou NG semblent avoir été nasales, et M. Abel Rémusat pensait (*Fundgruben des Orients*, t. III, p. 279 et suiv.) que celles qui commençaient par P'H, T'H, K'H, TSCH, DSCH, TSDS, étaient réellement dissyllabiques, et qu'il y avait un E sous-entendu entre P, T, K, T, D et H, SCH, SDS. Une preuve de cette contraction se trouve dans les verbes *d'ma* (souffler), et *mna* (penser), où la voyelle retranchée reparaît dans quelques temps, *dama*, *mana*, voyez Lepsius, *Paläographie*, p. 92. En hébreu et en chaldeen, au commencement et au milieu des mots; en arabe, au milieu et à la fin, et en sanscrit à la fin, on exprimait cette contraction par des traits particuliers; la règle générale était encore que toutes les consonnes fussent suivies d'une voyelle.

(2) Nous ne parlons que des langues primitives; il en est qui, en vieillissant, ont changé si complétement, que leur prononciation repose sur des principes entièrement opposés: ainsi, par exemple, en islandais, toutes les consonnes se rattachent à la voyelle précédente; il n'y a d'exception que pour le J et le V, qui sont toujours au commencement d'une syllabe, et pour le R final, qui devient une véritable voyelle et forme une syllabe à part.

(3) Dans presque toutes les anciennes langues orientales, on n'exprime que les consonnes et les voyelles qui sont toujours brèves; quand elles deviennent longues, ce sont de véritables consonnes qu'on exprime par un caractère particulier, et qu'on articule au moyen d'une voyelle sous-entendue.

(4) Dans quelques langues modernes, la règle est devenue entièrement différente; en allemand, par exemple, toutes les voyelles qui ne sont pas suivies d'une consonne dans la même syllabe sont longues; voyez Krüger, *Grundriss der Metrik*, p. 51. L'ancienne quantité était plus historique, et l'autre est plus philosophique; la voix appuie réellement davantage sur une voyelle indépendante que sur celle qui sert d'auxiliaire à une consonne.

(5) Aussi beaucoup de langues répètent-elles la voyelle pour indiquer qu'elle est longue. C'est la cause du double A danois et hollandais, du double E allemand et anglais, et du double O anglais et hollandais. Dans la vieille langue latine, c'était une règle générale: Usque ad Accium et ultra porrectas syllabas geminis vocalibus scripserunt (Quintilien, *De inst. orat.*, l. I, ch. 7); et il est difficile de ne pas voir un double O dans l'ω des Grecs. Dans un manuscrit du 9e siècle, où se trouve l'*Harmonie des évangiles* de Heljand, la quantité des O longs est marquée par un U qui n'a aucune autre valeur phonique;

la règle qui lui attribuait une valeur double (1) ne faisait que reconnaître un fait (2). Quand, au contraire, une voyelle longue en précédait immédiatement une autre sans l'absorber dans une nouvelle contraction, la voix, pour ne pas prononcer la seconde avec une aspiration désagréable (3), glis-

Schmeller, *Glossarium saxonicum e poemate Heliand*, p. IX, col. A. En français, la voyelle est aussi allongée par la syncope d'une voyelle suivante; on en marque même quelquefois la quantité par un accent circonflexe : *piqûre*, *dénûment*. Peut-être l'irlandais est-il la seule langue où la prosodie reconnaisse des principes entièrement différents; les diphthongues y conservent la quantité de leur dernière voyelle. Elles n'étaient cependant pas toujours longues dans les idiomes qui avaient la prosodie la plus systématique et la plus savante; on lit dans Priscianus, ap. Putsch, col. 554: Illi enim (Aetoles) *θουγατηρ* dicunt pro *θυγατηρ*, OU corripientes; et suivant Sylburg (ap. Denys d'Halicarnasse, t. I, p. 784), les premiers Romains écrivaient *suus* avec un OU, *souus*. En sanscrit le ॠ devient également bref au génitif pluriel des thèmes en *ri*; Benfey, *Allgemeine Encyclopädie*, II, part., t. XVII, p. 293.

(1) Ergo Graecis esse septem scimus e vocalibus
H et Ω, quae bina pedibus subministrant tempora;
E et O breves vocari singularis temporis.
Terentianus Maurus, v. 354.

Ce rapport n'en était pas moins purement hypothétique; les anciens n'avaient pas les moyens de mesurer la durée des sons avec la même exactitude que nous, et toutes les syllabes dont la quantité prosodique était la même ne se prononçaient réellement pas dans le même temps. On appuyait plus sur les longues par nature que sur les longues par position, et on allongeait encore davantage les syllabes qui étaient longues à la fois par position et par nature. A l'arsis, les syllabes étaient aussi certainement plus longues qu'au thésis; voyez Aristeides Coïntilianos, *Περι μουσικης*, p. 40, éd. de Meibom; Denys d'Halicarnasse, *Περι συνθεσεως ὀνοματων*, p. 15, éd. d'Hudson; le Scholiaste d'Héphaistion, p. 78 et 150, éd. de Gaisford, et Marius Victorinus, *Artis Grammat.* l. I, ap. Putsch, col. 2482. En arabe, cette différence était encore plus marquée; حال et دون sont bien plus longs que حل et دن, quoique leur son soit à peu près de la même nature; voyez Freytag, *Darstellung der arabischen Verskunst*, p. 45. Les règles de la prosodie sanscrite étaient elles-mêmes basées sur des conventions, puisqu'il y avait, suivant les grammairiens, des longues qui équivalaient à trois brèves; voyez Panini, l. VIII, t. II, p. 82-102, et Eug. Burnouf, *Commentaire sur le Yaçna*, t. I, p. 412, note.

(2) Il est surtout fort sensible dans le pracrit, où plusieurs espèces de rhythmes, entre autres l'*arya* et le *vaitaliya*, admettaient indifféremment à quelques pieds une longue ou deux brèves. Peut-être est-ce aussi la cause de l'admission du tribraque dans le mètre trochaïque, et du nom de *chorée*, qu'on lui donnait ainsi qu'au trochée.

(3) Elle se trouve souvent dans les Homérides : *ἀλγῑον*, *δακρῡε*, *λῡω*, *ὀλōος*, *τῑω*, etc.; c'est ce qu'on appelle le *digamma* Homérique. Il y en a aussi quelques exemples en latin : *fūvisset* dans Ennius, *lūvit* dans Lucilius, *flūvida* dans Lucrèce. Un passage de Servius est positif: Quartae conjugationis tempus praeteritum perfectum, vel in *vi* junctum erit, vel sublata digammo in *ii* pro nostro arbitrio : ut *lenivi*, *lenii*. Sane cum in *vi* exit, penultima longa est et ipsa accentum retinet; cum vero in *ii*, penultima brevis est et perdit accentum; ap. Virgile, *Aeneidos* l. I, v. 451; voyez aussi Varron, *De lingua latina*, l. VIII, p. 122, éd. de Scaliger, et Priscianus, ap. Putsch, col. 855.

sait légèrement sur la première et lui rendait son ancienne quantité (1).

Les consonnes n'étaient pas non plus sans action sur la durée de la prononciation (2). Quelques unes surmontaient, par une explosion soudaine, la résistance qu'opposaient à la sortie de l'air les organes extérieurs de la voix (3); les autres, au contraire, se produisaient par un effort continu et prolongeaient leur son (4). Cette influence augmentait encore quand la consonne n'était pas initiale : il fallait, pour l'articuler, allonger réellement la voyelle dont elle dépendait et en modifier le son naturel. A cette raison essentielle, qui tient à la prononciation elle-même, l'histoire des langues en ajoute une autre : c'est que la syllabe, ainsi qu'on vient de le voir, se terminait originairement par une voyelle, et ne prit de consonne à la fin que par une contraction dont la prononciation dut garder le souvenir (5).

Cette dernière raison voulait aussi que toutes les syllabes commençant par deux consonnes fussent longues, mais le son réel neutralisa les conséquences de l'étymologie (6);

(1) *Μισγῆαι, γεραῖος, πατρῶος, φιλαθηναιος*, etc.; voyez Gaisford, ad Héphaistion, *Notae*, p. 216; Seidler, *De versibus dochmiacis*, p. 32, 101; etc.

(2) Voyez Probus, *Grammaticarum institutionum* l. I, ap. Putsch, col. 1106; Beda, *De metris*, col. 2362, etc.

(3) On distingue des consonnes explosives au son faible : B, D, G, et au son dur : P, T, K.

(4) Les consonnes continues sont nasales (M, N), dentales (S, Z, CH), labiales (F, V, W), linguales (R, L), palatales (J français) ou gutturales (H, et plusieurs lettres orientales qui manquent aux alphabets européens, ח, ע, ع, ح, [illegible]).

(5) Cette règle ne s'est pas mieux conservée que les autres; nous ne connaissons que l'arabe et ses dérivés où la consonne finale ou quiescente allonge constamment les voyelles précédentes. En sanscrit, elles deviennent longues devant l'anusvara et le visarga, comme si la consonne était exprimée; mais elles peuvent conserver leur quantité primitive devant le प्र, le ह्र, le ब्र, le क्र, et même le ह्व; voyez le *Bhattikavi*, l. XIII, 50, d'après Benfey, *Allgem. Encycl.*, loc. cit. L'anglais suit souvent la règle contraire : la voyelle finale qui était longue y devient brève quand elle est suivie d'une consonne, *bīte* : *bĭt*, *wrīte*, *wrĭt*; mais il n'y a pas, à proprement parler, de quantité; la prosodie y dépend exclusivement de l'accent.

(6) En grec cependant, le rho initial (RH) allongeait ordinairement la voyelle suivante; voyez Gaisford, ad Héphaistion, *Notae*, p. 219, et Monk, ad Euripides, *Hippolytus*, v. 461; mais cette règle était loin d'être sans exception :

τον μεν ἐγων ἐνθεν ῥυσαμην, και ἀνηγαγον αὐτις;

Iliade l. XV, v. 29.

pendant la pause qui marquait la fin du mot précédent, on reprenait haleine et l'on réunissait assez de force pour vaincre instantanément la résistance que les deux consonnes opposaient à la sortie de la voix (1). Dans l'intérieur des mots, les exigences de l'orthographe furent mieux respectées; soit qu'affaiblis par un effort antérieur, les organes vocaux fussent obligés de faire sentir la contraction en séparant les consonnes par une sorte d'E muet (2), soit que les difficultés de la prononciation contraignissent de prolonger le son de la voyelle jusqu'à ce que la voix en s'abaissant eût recouvré ses forces, toute voyelle suivie de deux consonnes écrites isolément ou réunies dans un seul caractère (3) était longue (4). Cependant, quand la première était une muette et la seconde une liquide, elles s'unissaient si étroitement, que leur double articulation n'exigeait pas plus d'efforts que n'en eût demandé la prononciation d'une seule (5), et la voyelle qui les précédait pouvait conserver sa quantité (6). Lorsque les voyelles étaient suivies d'une consonne redoublée, elles restaient aussi quelquefois brèves en latin (7);

(1) Prŏfugus, stȳlum, etc.

(2) Ictus, sceptique.

(3) Le J consonne avait la même propriété; probablement, comme le jod hébreu et le ji arabe, il était à la fois voyelle et consonne, et une contraction allongeait la voyelle précédente.

(4) Pour allonger une syllabe, les poëtes grecs y ajoutaient quelquefois une consonne; on trouve dans les Homérides ὑπεμνημυκε, et Pindare a écrit διδῡμνος dans la troisième olympienne. Dans le manuscrit de Heljand que nous citions tout à l'heure, toutes les voyelles longues sont suivies de deux consonnes.

(5) Les liquides sont réellement, comme on les appelle, des demi-voyelles (semi-vocales); et, ainsi que nous l'avons déjà dit, elles peuvent, dans quelques langues, devenir de véritables voyelles.

(6) Cette règle était loin d'être générale (voyez Spitzner, *Anweisung zur griechischen Prosodie*, p. 9, par. 5; Mathäi, *Grammatica graeca*, p. 77 et 78; Porson ad Euripides, *Hecuba*, v. 298; etc.); Böckh a même pensé qu'à des époques différentes, ces syllabes avaient réellement changé de quantité (*De metris Pindari*, p. 93); mais les exceptions ont toujours été si nombreuses, que nous penserions plutôt qu'elles étaient douteuses comme en latin, où l'on ne craignait pas de leur donner dans le même vers deux quantités différentes :

Est primo similis volŭcri, mox vera volūcris.

Ovide, *Metamorphoseon* l. XIII, v. 607.

(7) On en trouve plusieurs exemples dans Plaute: *expapillato* (*Miles gloriosus*, act. IV, sc. IV, v. 44), *pŏssel* (*Ibidem*, sc. V, v. 8), *ĕcqua* (*Ibidem*, v. 16), *ŏccasum* (*Menaechmi*, act. II, sc. III, v. 82), *pĕllis sum* (*Captivi*, act. I, sc. II, v. 32), *simĭllimae* (*Asinaria*, act. I, sc. III, v. 88), *ăffinis* (*Trinummus*, act. II, sc. IV, v. 20); voyez Becker, *De comicis Romanorum fabulis*, p. 44, et Wase, *Senarius*, p. 18-20 et 24.

la voix y glissait rapidement pour appuyer sur la consonne et marquer son double son; mais la prosodie grecque ne connaissait point cette irrégularité (1), et peut-être doit-on plutôt l'expliquer par un changement d'orthographe (2) que par une véritable exception (3). La prononciation des autres syllabes n'est point mesurée par des principes invariables; celles qui se ressemblent le plus ont souvent une quantité différente; probablement même il n'est pas une langue (4) où des anomalies basées sur des conventions ou des hasards ne violentent les tendances des organes de la voix. Cependant la quantité, même factice, n'est point seulement l'œuvre du caprice; elle se rattache, sinon à des raisons qui tiennent à la nature des sons, au moins à des faits que la tradition avait généralisés (5). Chaque vers forme un ensemble systématique dont

(1) Les poëtes épiques doublaient même quelquefois les consonnes pour allonger les voyelles; Ἀχῖλῆος, *Iliadis* l. I, v. 1, et *Ibid.*, v. 7, Ἀχιλλεύς; νεικέσσεν, *Ibid.*, l. VI, v. 325 et v. 332, ἐνεικέσσας; on trouve aussi quelquefois en latin *rēpperit*, *rēlliquias*, etc.

(2) Ce qui nous autorise à le croire, c'est que Festus, s. v° Solitaurilia, nous apprend que les consonnes ne se doublaient pas dans la vieille orthographe romaine.

(3) Il est vrai cependant que, pour appuyer sur les consonnes afin de faire sentir leur double son, il faut nécessairement glisser sur la voyelle. Ainsi, en islandais et en allemand, les voyelles suivies d'une consonne redoublée sont toujours brèves, et le français suit généralement la même règle: *patte*, *trompette*, *couronne*, etc.; mais on y trouve encore des voyelles brèves devant une seule consonne: *dame*, *prune*, et longues devant deux: *flamme*, *manne*. L'italien et le néo-grec se sont aussi sur ce point complétement écartés de la prosodie des langues qui leur ont servi de base; Lüdemann, *Lehrbuch der neugriechen Sprache*, p. 5.

(4) Si la quantité n'avait naturellement frappé l'oreille, les spectateurs n'auraient pas su quand les trochées et les iambes étaient remplacés par des dactyles, des anapestes ou des tribraques, et le rhythme des vers scéniques n'eût plus été senti. Car on ne peut supposer qu'une prononciation différente dissimulait les syllabes de trop; ces contractions eussent été assez fréquentes pour avoir donné souvent de l'obscurité à la phrase, et les expositions, les répétitions et les explications, montrent que l'on se préoccupait surtout de la clarté. Il est d'ailleurs remarquable que, vers 380, dès que la prosodie fut corrompue, on ne sentit plus le rhythme de Térence: Miror quosdam vel abnegare esse in Terentii comoediis metra, vel ea quasi arcana quaedam et ab omnibus doctis semota, sibi solis esse cognita confirmare; Priscianus, *De metris Terentii*, au commencement.

(5) Les langues orientales elles-mêmes, dont toutes les voyelles sont cependant naturellement longues ou brèves, n'en ont pas moins des syllabes dont la quantité varie suivant les circonstances ou les nécessités du rhythme. Tels sont par exemple en arabe le pronom affixe ه, la dernière syllabe du pronom de la première personne au singulier, la syllabe هو dans trois pronoms, et les personnes des verbes terminées par la désinence وا; peut-être même cette licence s'appliquait-elle à presque toutes les syllabes; voyez Freytag,

les syllabes sont liées par le rhythme comme celles d'un même mot le sont par l'idée. Les règles prosodiques devaient donc influer aussi sur la quantité quand les lettres dont le concours la déterminait se trouvaient dans deux mots différents. En grec, cette conséquence de l'union de toutes les parties du vers n'était restreinte par aucune exception; la finale longue devenait brève quand le mot suivant commençait par une seconde voyelle (1), et la brève s'allongeait lorsqu'elle précédait immédiatement une lettre double ou deux consonnes (2). La position n'était pas aussi rigoureusement observée en latin (3); la quantité y était

Darstellung des arabischen Verskunst, p. 53-62. En sanscrit, la quantité prosodique semble aussi avoir été quelquefois arbitraire : Sermo vulgaris a prosodiae sanscritae certitudine vario modo recedit, syllabasque habet ancipites, quas lectori, ac praesertim cantori, aut longe aut breviter pronuntiare licebat, prout alterutrum a metro et melodia poscebatur; Lenz, *Urvasia*, p. 200. Il serait difficile d'expliquer par une autre raison pourquoi la majeure partie des pieds du sloka, sinon la totalité (voyez de Chézy, *Théorie du sloca*, p. 22, note 3), admettait indifféremment des longues ou des brèves, quoique la théorie reconnût aux premières une valeur rhythmique double de la valeur des secondes. Quant aux langues modernes, elles ont bien plus de syllabes douteuses que le grec et le latin, mais la quantité n'y dépend point de la fantaisie du poëte, elle est déterminée par le sens de la phrase ou par son harmonie; ainsi, par exemple, en allemand les douteuses deviennent longues entre des brèves (*eile dū Geschwinder*), et brèves entre des longues (*Freūnd dū siehst*).

(1) A moins cependant que l'arsis ne lui rendit sa quantité :

> υἱες, ὁ μεν Κτεατου, ὁ δ'ἀρ' Εὐρυτου Ἀκτοριωνος.
> *Iliadis* l. II, v. 621.

Ce vers montre à la fois la règle et l'exception; on en trouve aussi quelques exemples en latin (*Georgica*, l. I, v. 281); mais nous en parlerons plus longuement dans le chapitre où nous traiterons de l'hiatus.

(2) Draco Stratonicensis, Περι μετρων ποιητικων; ap. Bekker, *Anecdota graeca*, p. 822; Terentianus Maurus, ap. Putsch, col. 2406. Cette règle n'est cependant pas sans exception : le zêta qui commençait un nom propre n'allongeait pas toujours la voyelle précédente, et l'on trouve dans les Homérides plusieurs vers où les brèves ne changent pas de quantité devant un sigma suivi d'une autre consonne (*Iliadis* l. II, v. 467 et 495; l. XXI, v. 223; *Odysseae* l. V, v. 237, etc.); cette exception avait lieu, même lorsque les consonnes se trouvaient dans deux mots différents :

> ἡ μεν δη μαλα πολλας μαχας εἰσηλυθον ἀνδρων.

Nous n'en connaissons cependant d'exemple qu'à la seconde syllabe d'un dactyle : comme l'harmonie exigeait que la voix descendît graduellement jusqu'à la fin, la prononciation devait l'allonger plus que la troisième; voilà pourquoi elle était si souvent accentuée. Virgile ne s'est pas souvenu de ce principe lorsqu'il a dit, *Aeneidos* l. XI, v. 309 :

> Spem si quam accitis Aetolum habuistis in armis
> Ponitĕ : spes sibi quisque etc.

Probablement il s'est cru autorisé à s'en écarter par la pause que le sens nécessite après *ponite*.

(3) Les vieux poëtes supprimaient même le S final quand ils voulaient rendre brève une voyelle que le concours de deux

étrangère au génie de la langue, et, comme il arrive souvent dans les imitations, on l'avait exagérée; elle était devenue trop matérielle et trop inflexible pour qu'un concours accidentel en changeât complétement la nature. D'ailleurs, le rhythme n'y était point aussi marqué qu'en grec, puisqu'il résultait d'une prononciation factice; la liaison des syllabes n'y avait ainsi ni le même caractère d'unité, ni la même influence, et le peuple était moins poëte, il tenait plus à la clarté du vers qu'à son expression rhythmique et marquait la fin des mots par une pause qui empêchait leur position d'exercer autant d'influence sur la quantité de la dernière syllabe. Les voyelles longues étaient plutôt élidées que rendues brèves (1), et l'on n'allongeait point les autres devant deux consonnes (2); mais, s'il était impossible de concilier l'exigence de la règle avec la réalité du son, au moins évitait-on de les mettre en opposition avec un soin qui s'est rarement démenti (3).

La poésie grecque était, à son origine, inséparable de la musique (4); elle s'encadrait dans des airs qui devenaient

consonnes eût allongée; Quintilien, l. IX, ch. 4, par. 38 :

Tum laterali̅s dolor certissimu̅s nuntiu̅s mortis.

Lucilius, ap. Max. Victorinus, col. 1963, éd. de Putsch.

Cette apocope était encore assez fréquente dans Lucrèce, et l'on trouve dans Virgile *impiŭs Cyclops*, quoique Cicéron appelât déjà cette licence *subrusticum*; *De oratore*, ch. 48. Quant aux lettres doubles, les Latins ne connaissaient pas leur influence; Virgile a dit *nemorosă Zacynthos*, et Terentianus Maurus, *littoră Xerces*.

(1) On en trouve cependant quelques exemples :

Ter sunt conati inponere Peliŏ Ossam.

Georgica, l. I, v. 281; etc.

(2) Cette règle n'est point non plus sans exception :

Ferte citi flammas, date telā, scandite muros.

Aeneidos l. X, v. 37.

Nous citerons encore Silius, l. VII, v. 618; l. IX, v. 575; l. XVII, v. 547; Juvenal, sat. VII, v. 107; Stace, *Thebaidos* l. VI, v. 551.

(3) Il y a cependant des exceptions assez nombreuses dans Lucrèce; nous en connaissons plusieurs dans Horace, deux dans Virgile, et une dans Catulle :

Testis erit magnis virtutibus undă Scamandri.

Epithalamium Pelei, v. [illegible].

(4) Trompés sans doute par le sens littéral d'ἔπος, quelques écrivains ont voulu excepter la poésie épique (Dessen Vortrag höchst wahrscheinlich kein Gesang war, Apel, *Metrik*, t. I, p. 284); c'eût été contraire à la nature de la poésie, et Plutarque n'a point distingué lorsqu'il a dit, dans son *Traité sur la musique* : Οἱ ποιοῦντες ἔπη, τούτοις μέλη περιετίθεσαν. Il est seulement vrai que le chant de l'épopée n'eut d'abord que peu de modulations, et qu'on ne l'accompagnait pas sur la cythare; Athénée, *Deipnosophistae*, l. XIV, p. 638.

de véritables lois (1), et déterminaient le rhythme de chaque espèce de poëme d'une manière invariable (2). Toutes les syllabes y avaient ainsi une valeur musicale qui se conformait aux tendances naturelles de la prononciation (3), et relevait moins encore de la versification que des habitudes et des convenances de l'oreille. Mais lorsque la quantité n'était fixée par aucune nécessité elle s'appropriait aux exigences du rhythme, et l'uniformité des vers homériques (4) leur fit donner à chaque mot une cadence constante que la popularité (5) dont ils jouissaient ne permit presque jamais de modifier : la valeur musicale qu'une syllabe n'avait souvent due qu'au hasard devint une quantité prosodique inhérente à sa nature (6). Les modulations du chant exigeaient que la voix appuyât plus fortement sur quelques syllabes dont le choix, loin d'être arbitraire, était subordonné à l'accentuation des mots (7); l'accent exerça donc nécessairement une grande influence sur la quantité (8) : leur liaison n'était

(1) Νομοι. Voyez Aristote, *Problemata*, prob. XXVII, par. 19.

(2) Plutarque, Περι μουσικης, par. 38; Suidas, s. v° Νομος, art. 2.

(3) Voilà pourquoi les voyelles contractées ou suivies de deux consonnes et les diphthongues conservaient leur quantité; les rendre brèves eût été les corrompre; les autres, au contraire, ont souvent été modifiées. La brièveté était réellement un défaut de quantité, une sorte de neutre prosodique. Aussi la position des syllabes qui allongeait les brèves ne changeait-elle les longues qu'au thésis, et encore le latin aimait mieux les élider.

(4) Elle rendait certaine la quantité, qui n'était pas déterminée par des règles positives. Dans l'ode et le dithyrambe, la variété du rhythme empêchait de la reconnaître : quos (lyricos) quum cantu spoliaveris, nuda paene remanet oratio; Cicéron, *De oratore*, ch. 55. Horace est allé jusqu'à dire que les anciens poëtes lyriques numeris lege solutis ferri.

(5) On ne put plus, sans blesser l'oreille, changer la prononciation à laquelle elle était habituée.

(6) Praeterea iidem poetae (epici), metri maxime commoditatem spectantes, alia quae communis usus jam adspernabatur, conservabant; alia etiam nova introducebant. Ita sermo quidam extitit proprius poetarum; poetae enim omnes erant epici; Hermann, *Opuscula*, t. I, p. 133. Quum primis Graeciae poesis temporibus formaret sermonem, breves natura syllabas produxit multas; Böckh; *De metris Pindari*, p. 57.

(7) Cette étroite liaison de l'accent avec la quantité explique comment la versification grecque et latine changeait si facilement de principe; elle n'aurait pu sans cela quitter l'accent pour prendre la quantité et finir par le reprendre. On a même prétendu que les accents n'étaient qu'une notation musicale : Alypius, Boethius et Aelius Festus Aphtonius in fragmento de carminis appellatione, monentes σημεια seu signa, cantum vocis et fidium declarantia, ita disposita fuisse, ut το μεν ἀνω της λεξεως, το δε κατω της κρουσεως potestatem declararet; Vossius, *De poematum cantu*, p. 90.

(8) Nous en citerons quelques exemples : l'accent circonflexe allongeait la

pas musicale, elle tenait à leur principe (1). L'augmentation de la voix ne peut être produite que par un mouvement particulier de ses organes, et, quelle que soit sa rapidité, ce mouvement exige un certain temps et allonge la syllabe qui le nécessite. Tous les idiomes ne suivent point la même loi prosodique, et, quand de nouvelles idées forcèrent un peuple à emprunter des mots étrangers, il lui fallut en adopter aussi la quantité (2); aucun souvenir ne s'y serait rattaché si la prononciation n'en eût exactement reproduit le son. Quelquefois aussi la quantité fut une sorte de notation orthographique

voyelle sur laquelle il portait, et rendait brève la syllabe qui le suivait, quand même la prosodie voulait qu'elle fût longue, comme κόλαξ ; lorsque l'accent venait à se déplacer dans les formes d'un même mot, la quantité changeait souvent avec lui, comme dans ἄγιος, ἁγία, ἁγιῶν; mais nous devons reconnaître qu'au lieu d'avoir réglé la quantité, il est fort possible que l'accentuation qui nous est parvenue n'en ait été que la conséquence. La quantité de quelques vers comiques latins ne peut aussi s'expliquer que par l'influence de l'accent :

Et id gratum fuisse advorsum te habeo gratiam.

Andria, act. I, sc. I, v. 15.

Ego ĕxcludor : ille recipitur, qua gratia ?

Eunuchus, act. I, sc. II, v. 79.

Cette influence de l'accent sur la quantité n'est pas contestable en allemand; les finales longues terminées par une voyelle deviennent brèves ou douteuses devant une voyelle, quand elles ne sont pas accentuées, comme *bei*, *einerlei*, et restent longues quand elles le sont, ainsi que *herbei*, *Thau*, *Schnee*.

(1) L'accent nous semble aussi expliquer pourquoi les Homérides mettaient quelquefois ἕως ὁ au premier pied (*Iliadis* l. I, v. 193; l. XV, v. 539, etc.), et même au cinquième, bien plutôt que la substitution d'un amphibraque au dactyle, ainsi que l'a dit Gotthold, ap. Seebode et Jahn, *Archiv für Philologie und Pädagogik*, 1833, t. II, p. 276. Il est cependant impossible d'accorder à l'accent une influence déterminante sur la quantité, puisque, dans beaucoup de mots, on s'en était écarté sans aucune raison philologique ni orthographique, comme dans [illegible], où, malgré son accentuation, l'antépénultième était brève. Aristote nous apprend même qu'on n'en tenait aucun compte dans la déclamation du vers : Παρὰ δὲ τὴν προσῳδίαν ἐν μὲν τοῖς ἄνευ γραφῆς διαλεκτικοῖς οὐ ῥᾴδιον ποιῆσαι λόγον, ἐν δὲ τοῖς γεγραμμένοις καὶ ποιήμασι μᾶλλον : Ἐλέγχων l. I, ch. 3. Dans les plus vieux poëmes, il y a des vers où toutes les syllabes accentuées sont brèves :

ἀλλά τέ μιν καθύπερθεν ἐπιρρέει ἠΰτ' ἔλαιον.

Iliadis l. II, v. 754.

L'accentuation grecque eut plus d'action sur la quantité latine; souvent, pour s'y subordonner, les dérivés s'écartaient de leur prosodie primitive (*Helĕna*, *idĕa*, *erĕmus*, etc. ; voyez le vocabulaire en tête du Stace des Aldes), et l'accent changeait quelquefois avec la quantité : Si vero ex muta et liquida longa in versu constat in oratione mutat accentum, ut *latébrae*, *tenébrae*; Priscianus, *De accentibus*, p. 837, éd. de 1545. Mais dans les dissyllabes dont la première était brève, et dans tous les polysyllabes qui n'avaient une longue ni à la pénultième ni à l'antépénultième, il y avait désaccord entre l'accentuation et la quantité; l'accent portait sur une brève.

(2) Beaucoup de mots empruntés au grec ont conservé en latin, contradictoirement à toutes les règles, la quantité de leur paradigme; tels sont, par exemple, *ăer*, *Aenēas*, *Lāomedonteus*, *Inōus*, *Thalīa* la muse. Les Grecs avaient des voyelles naturellement longues, une forte accentuation, et des iota souscrits, qui empêchaient quelquefois les voyelles

qui distinguait des homonymes (1), ou un moyen de donner plus de clarté à la phrase. Dans les langues synthétiques, le sens en est presque toujours déterminé par les flexions des mots, et, quand elles n'avaient pas assez de syllabes pour frapper vivement l'oreille (2), les Grecs et les Latins allongeaient ordinairement la dernière (3). Plus souvent encore la quantité ne semble avoir eu de principe d'aucun genre; on ne peut l'expliquer que par les nécessités du rhythme (4), ou la commodité du poëte (5).

Des causes aussi diverses aboutirent à tant d'anomalies, que des écrivains d'une érudition incontestée ne trouvaient plus à la prosodie d'autre raison qu'un usage (6), qui de rendre brèves celles qui les précédaient immédiatement.

(1) *Ōs* (ossis), et *ōs* (oris); *pŏpulus* (peuple), et *pōpulus* (peuplier); *stătum* de sisto, et *stātum* de sto; *cĭtum* de cieo, et *cĭtum* de cio; *cecĭdi* de cado, et *cecīdi* de caedo; *sēdes* et *sĕdeo: rēgis* et *rĕgo; dūcis* et *dŭco*. Quelquefois même les règles les plus positives étaient violées : l'U de *pluit* et de *luit* était bref au présent et long au parfait; Varron, *De lingua latina*, l. IX, par. 104. On ne peut voir dans ces changements de quantité l'effet du hasard, puisque Quintilien dit, l. I, ch. 7 : Necessarium quum eadem littera alium intellectum, prout correpta vel producta est, facit; ut *malus* utrum arborem significet, an hominem non bonum, apice distinguetur.

(2) Peut-être les exceptions sont-elles trop nombreuses pour qu'on en puisse faire une règle positive; mais il est remarquable que les flexions des verbes, qui étaient communément longues en grec et en latin, soient constamment brèves dans l'allemand, qui est une langue analytique.

(3) Au moins ne connaissons-nous aucune autre raison qui puisse expliquer d'une manière satisfaisante pourquoi, au lieu de rester brèves, comme l'exigeait l'analogie, les finales devenaient si souvent longues; tels sont en latin l'A de l'ablatif singulier de la première déclinaison; l'O du datif et de l'ablatif singuliers de la deuxième; l'IS des datifs et ablatifs pluriels de la première et de la deuxième; l'E de l'ablatif singulier de la cinquième.

(4) Lorsqu'un mot commençait par trois brèves, les poëtes épiques allongeaient souvent la première : Ζέφυρίη; *Odysseae* l. VII, v. 119; ἱκετόνος, l. XII, v. 423, et les poëtes dramatiques prenaient la même licence pour l'A, l'I, et l'U, qui n'étaient point suivis d'une autre voyelle; voyez Hermann, ad Sophocles, *Electra*, v. 1259. En latin, les exemples sont encore plus nombreux; l'E est devenu bref dans *constiterunt*, *annuerunt*, et l'I de la pénultième s'est allongé dans *transieritis* (*Pontica*, l. IV, él. v, v. 6), *contigeritis* (*Ib.*, v. 16), *dederitis* (*Metamorphoseon* l. VI, v. 356). Nous citerons encore *Macēdonius* (*Metamorph.* l. XII, v. 466), *Lemūria* (*Fastorum* l. V, v. 421), *Ītalia* (*Aeneidos* l. I, v. 2), dont la première syllabe était restée brève dans *Italus* (*Ibid.* l. XII, v. 79).

(5) L'A était long dans *Asius* (*Aeneidos* l. VII, v. 701; *Georgica*, l. I, v. 383), ainsi que dans *Asis* (*Met.* l. V, v. 648, et l. IX, v. 447), à l'imitation du grec (*Iliadis* l. II, v. 462); et il est bref dans *Asia* (*De coma Berenices*, v. 36; *Georg.* l. II, v. 171; *Aen.* l. I, v. 389; *Fast.*, l. VI, v. 420; *Properce*, l. II él. III, v. 36), probablement pour éviter les élisions, car *Asia* ne se trouve dans les poëtes qu'aux cas où la quantité des flexions est longue.

(6) Après avoir appelé la quantité *inveterata consuetudo*, *praejudicata auc-*

n'était pas même général (1), et n'influait pas toujours sur la prononciation (2). Vainement y chercherait-on quelque régularité systématique (3). Les plus évidentes analogies restaient inutiles (4), les règles les mieux établies

toritas, saint Augustin ajoute : Nihil aliud asserens cur hanc corripi oporteat, nisi quod ii qui ante nos fuerunt et quorum libri extant tractanturque a grammaticis, ea correpta, non producta, usi fuerint; *De musica*, l. II.

(1) Ainsi, d'après Moeris Atticista : Αγαρικιζειν, εκτεινοντες το α οἱ Αττικοι, et les Doriens faisaient brève la première de ἐσλος ou ἐσθλος; Hermann, *De dialecto Pindari*, p. 8. Les exceptions ne se bornaient pas même à quelques cas particuliers; ainsi, dans le dialecte attique, la voyelle restait quelquefois brève devant les doubles lettres et s'allongeait devant le ρ marqué d'un esprit rude; Dawes, *Miscellanea critica*, p. 8. Les Eoliens et les Doriens remplaçaient quelquefois l'υ par ω et faisaient la diphthongue brève (Priscianus, ap. Putsch, col. 554, et D'Orville, *Critica Vannus*, p. 491); il est même probable que cette anomalie avait lieu aussi dans le dialecte ionique, puisque les Homérides ont dit :

εἰ δ'ὑμιν ἡδε μυθος ἀφανδανει, ἀλλα βουλεσθε.

Odysseae l. XVI, v. 387.

En latin, la quantité de plusieurs mots n'était plus la même dès le siècle d'Auguste; tels sont, par exemple, *Acherons*, *suspicio*; *hic*, que Lucrèce faisait long, l. VI, v. 9, est bref dans Virgile, *Aeneidos* l. IV, v. 22, et dans Terentianus Maurus, v. 1657. Un exemple fort remarquable des changements que le temps apporte dans la quantité se trouve dans les mots anglais terminés en *ion*; avant le 17e siècle, les deux voyelles avaient encore un son séparé, puisque Chaucer disait, dans le prologue du *Canterbury tales* :

Full swetely herde he confession,
And pleasant was his absolution.

Maintenant elles ne forment plus qu'une seule syllabe, qui n'en est pas moins brève.

(2) *Inclitus* dicimus brevi prima littera, *insanus* producta; Cicéron, *De oratore*, ch. 48. Maximus Victorinus généralise cette remarque, et nous apprend qu'*in* suivi de S ou F devenait long et restait bref devant toutes les autres consonnes. D'après Aulu Gelle, l. IV, ch. 17, *sub*, *ob* et *con* étaient brefs dans les mots composés, même lorsqu'ils y étaient suivis d'une consonne; et Donatus fait observer, dans sa note sur ce vers de Térence :

Filium perduxere ut una esset.

Andria, act. I, sc. I.

Si producta legatur *esset*, significat cibum caperet, sive ederet.

(3) *Vōcis*, *vŏco*; *nŏtare*, *nōtus*, *cognĭtus*; *fīdus*, *perfĭdus*; *sōpor*, *sōpio*, *semisŏpitus*; *effervēre*, *effulgēre*, *hŏdie*, (hoc die); *pro* est bref dans *procella* et dans *profugus*, douteux dans *procumbere* et dans *profusus*, long dans *prologus* et dans *propola*. L'U et l'I finaux, qui étaient longs en latin, devenaient brefs quand on y ajoutait un S, qui aurait dû allonger encore leur quantité; voyez le Scholiaste d'Héphaistion, p. 150, éd. de Gaisford.

(4) Il est même quelquefois fort difficile de reconnaître la quantité d'une syllabe. L'*um* final des Latins, par exemple, était bref suivant Vossius (*De arte grammatica*, l. II, p. 286, et quoique la plupart des écrivains sur la prosodie partagent cette opinion, toutes les probabilités nous semblent plutôt indiquer le contraire. D'abord *um* était toujours long lorsqu'il précédait une consonne, fût-elle une liquide; et l'on ne peut l'expliquer par le concours du son de deux consonnes : le M n'en devait presque pas avoir, puisqu'il n'empêchait point l'élision, et que Quintilien a dit, l. IX, ch. IV, par. 39 : Etiamsi scribitur, tamen parum exprimitur, ut *multum ille* et *quantum erat*; adeo ut paene cujusdam novae litterae sonum reddat. Le M final indiquait seulement que les voyelles précédentes étaient nasalisées, et que par conséquent leur son était prolongé. Un vers de Lucilius, ap. Nonius, s. v° GLADIUS : Haerebat misero gladium in pectore totum. le fait long; mais, comme la césure allon-

étaient violées sans prétexte (1), et les mêmes mots changeaient de quantité suivant les caprices du poëte (2). Lors-

geait quelquefois une brève, son autorité pourrait être revoquée en doute. A la vérité, dans quelques vers cette finale est brève (Ennius, ap. Priscianus, l. I, ch. VII, col. 556, éd. de Putsch; Lucilius, ap. Perse, p. 175, éd. des Deux-Ponts; Plaute, *Captivi*, act. II, sc. V, v. 7; *Miles gloriosus*, act. I, sc. I, v. 68; Lucrèce, l. II, v. 465, et l. III, v. 1095; Horace, *Sermones*, l. II, sat. II, v. 28, etc.); mais ils sont loin d'autoriser les conséquences qu'on en a voulu tirer; *um* y précède toujours une voyelle, et, par une imitation d'une règle de la versification grecque, dont on connaît quelques autres applications en latin, au lieu de l'élider, on l'a rendu bref. Cette licence qui permet de supprimer l'élision n'avait jamais lieu que pour une longue, à moins qu'une pause grammaticale ne séparât les deux voyelles, et dans les exemples que nous connaissons il n'y en a point. Le H latin avait quelquefois un son dur qui empêchait l'élision (voyez Santen, ad Terentianus, p. 388 et suiv. L'aspiration des langues du Nord en rendit les exemples bien plus fréquents pendant le moyen âge); mais il n'y fut jamais regardé comme une véritable lettre; l'*um* final devait donc conserver sa quantité naturelle lorsqu'il précédait un mot commençant par un H, et il était long, même lorsqu'il ne se trouvait point à l'arsis, entre autres dans le *Waltharius*, v. 35. A ces raisons on ne peut opposer que l'opinion de quelques anciens grammairiens qui comprenaient fort mal la métrique (voyez Hermann, *Elementa doctrinae metricae*, p. VI-XI), et écrivaient dans un temps où la prononciation des dernières syllabes tendait de plus en plus à s'affaiblir. A la vérité, la seconde syllabe de *circum* est brève dans les composés; mais nous ne pensons pas qu'on puisse y trouver un argument sérieux: *um*, n'étant qu'une voyelle nasalisée, devait être bref lorsqu'il en précédait immédiatement une autre; et plusieurs vers des anciens comiques où le M final reste bref devant un autre M (*Mercator*, act. II, sc. III, v. 46; *Bacchides*, act. III, sc. VI, v. 41; *Andria*, act. II, sc. I, v. 2; act. IV, sc. I, v. 17) ne sont pas plus significatifs, puisque, ainsi que nous l'avons dit, la voyelle devenait douteuse devant une consonne redoublée; *flămmearii* (*Aulularia*, act. III, sc. V, v. 36), *ĭmmortales* (*Poenulus*, act. I, sc. II, v. 64), etc.

(1) Les poëtes, qui devaient cependant avoir l'oreille bien plus sensible aux principes de la prosodie, n'allongeaient même pas toujours les synérèses:

ἀλλὰ τεὸν οὔποτε θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ἔπειθον.

Corinne ap. Héphaistion, p. 9.

Virgile a fait également un trochée d'*aurea* (*Aeneidos* l. VIII, v. 19 et 533); il n'a pas craint de dire: *Ad fauces graveolentis Averni*, et Lucrèce à fait un choriambe de *semianimo*, l. VI, v. 1266. Nous citerons quelques autres exceptions: Τέμνει, *Iliadis* l. XIII, v. 707; Αἰγύπτιους, *Odysseae* l. IV, v. 83; Ἠλεκτρυώνης, Hésiodes, *Herculis scutum*, v. 16 et 35; ὑπερηνέτην, *Iliadis* l. II, v. 573; ὑποδέξῃ, *Ibid.*, l. IX, v. 73; Ἴλιον, l. XV, v. 66 et XXII, v. 6; βουλῆται, *Ibidem*, l. I, v. 67; ἀγειρώμεν, *Ibid.*, v. 142; ἀριθμος (Callimaque, épigram. XXVI, v. 6); *Prŏcne* (*Metamorphoseon* l. VI, v. 468), *Ătlantiades* (l. VIII, v. 627); *cўcnus* (Horace, l. IV, n° III, v. 20), *fĭunt*, *diēi*, etc. Les Latins faisaient aussi quelquefois *ae* bref et allongeaient l ablatif de la troisième déclinaison; voyez Wase, *Senarius, sive de legibus et licentia veterum poetarum*, p. 27 et 235. Au reste, beaucoup de ces anomalies tiennent probablement à des changements dans la prononciation et dans l'orthographe, plutôt qu'à des licences poétiques; on sait, par exemple, que la quantité était fixée en Grèce avant l'adoption générale de l'écriture, et que Simonides ou Épicharmes n'inventèrent le H et le Ω qu'à une époque bien postérieure.

(2) Ἀκπεδον, χρυσεως, ἀνηρ, ὕδωρ, ἴσος, φθίνειν, etc.; la deuxième et la troisième syllabes de Κρονιωνος étaient tantôt brèves, et tantôt longues. En latin, la quantité était plus fixe; cependant les exemples de cet arbitraire sont encore bien fréquents: *adŏreus* (Priscianus, ap. Putsch, col. 700 et 785), *adōrea*

même que la prosodie sembla fixée par un long usage, la plupart des causes qui l'avaient déterminée ne cessèrent pas d'agir ; la césure et l'arsis continuèrent à allonger des brèves (1), et chaque genre de poésie s'écarta sans scrupule des errements des autres (2). La poésie dramatique se rapprocha davantage de la prononciation populaire ; les corruptions du langage usuel durent donc y exercer plus d'influence sur la pro-

(*Aeneid.* l. VII, v. 109), *albūna* (Tibulle, l. II, él. 5, v. 69), *albūnea* (*Aeneid.* l. VII, v. 8), *orĭtur* (*Aeneid.* l. II, v. 411), *adorĭtur* (Lucrèce, l. II, v. 506) ; *accitus* et *concitus*, dont la pénultième est ordinairement longue, sont devenus des dactyles, le premier dans l'*Énéide* (l. IX, v. 649), et l'autre dans les *Métamorphoses* (l. II, v. 779). Ces irrégularités se rencontrent surtout dans les vieux poëtes scéniques ; Ennius avait dit *astrŏlogos* dans son *Telamon*, et l'on trouve dans Plaute, *āmatoribus* (*Pseudolus*, act. I, sc. v, v. 1 ; *Epidicus*, act. II, sc. ii, v. 30), *pūdicitiam* (*Amphitruo*, act. III, v. 49); *tābernacula* (*Trinummus*, act. III, sc. ii, v. 100); etc.

(1) Οταν εις μερος λογου συλλαβη ληγη· ἡ γαρ μεταξυ διαστασις του προτερου τελευτης και της ἀρχης του δευτερου μηκος της συλλαβης παρεχεται ; Aristeides Coïntilianos, p. 46. Cela avait lieu surtout pour les pyrrhiques, parce que l'arsis rendait alors réellement la syllabe finale plus longue que la première. Elle devenait aussi souvent longue lorsqu'une pause grammaticale forçait d'y appuyer (comme dans οὐκ οῖος, ἁμα ; *Odysseae* l. II, v. 11 : Εὐρυλοχος· ἐπι, l. XII, v. 352 ; Ἑκτορ, εἰδος ἀριστε; *Iliadis* l. XVII, v. 142 ;

Desine plura, puĕr ; et, quod nunc instat, agamus.
Bucolica, écl. IX, v. 66.

voyez Seidler, *De versibus dochmiacis tragicorum*, p. 77, et à l'appendice de l'*Ajax* de Lobeck, p. 435); lorsqu'une consonne ou la conjonctive *que* obligeait d'y arrêter la voix :

Euriquē Zephyrique tonat domus : omnia plenis.
Georgica, l. I, v. 371.

(voyez Weichert, *Epistola critica de Valerii Flacci Argonauticis*, p. 73; Jahn, ad Horace, *Sat.*, l. II, sat. 3, v. 1 ; Loers, ad Ovide, *Heroidum* l. VI, v. 32 ; l. VII, v. 53), ou que le mot suivant, commençant par une liquide ou un S, se prononçait sans qu'il fût nécessaire d'élever la voix, comme pour une aspirée, ou même une muette : κατα λαπαρην, *Iliadis* l. VI, v. 64 ; ὑδατι νιζοντες, l. VII, v. 425 ; etc.

(2) Verum est quod ait Marklandus ab Homéri versibus hexametris ad tragicorum senarios argumentum metricum non recte transferri; Brunck, ad Sophocles, *Ajax*, v. 1077 ; voyez-en de nombreux exemples dans Spitzner, *Anweisung zur griechischen Prosodie*, p. 101 et suiv. Syllaba natura brevis, in vocalem brevem desinens, sequentibus in eadem voce consonantibus duabus ut τεκνον ; φιλοτεκνος, ἀτεκνος, quae in oratione soluta (ut ex scriptorum tragicorum et comicorum iambis constat) semper corripitur, in heroico carmine propter positionem istam produci potest; Clarke, *Notae ad Iliadem*, l. I, v. 51. Dans la poésie lyrique, les lettres doubles n'allongeaient pas non plus toujours la voyelle précédente, et la règle de la position n'y était pas observée lorsque le premier mot finissait par une voyelle et que le second commençait par une muette et une liquide ; on n'y eût pas dit, comme dans l'*Iliade*, l. XI, v. 623 :

Ἐς κλισιην ἐλθοντες ἐπι κλισμοισι καθιζον.

Les licences des poëtes scéniques allaient plus loin encore ; ils donnaient aux monosyllabes, et même à toutes les particules indéclinables, la quantité qui leur était la plus commode : *ĭd gratum* (*Andria*, act. I, sc. i, v. 15), *prŏpter* (*Ibidem*, act. II, sc. vi, v. 8), *ĕxcludor* (*Eunuchus*, act. I, sc. ii, v. 79), etc.

sodie. Plus étroitement liée avec la musique, la poésie lyrique avait un rhythme plus indépendant que les autres des conventions antérieures, et ne craignait point d'apporter dans la quantité des innovations, qui finissaient quelquefois, sans doute, par devenir d'un usage général (1).

Au reste, quoique la prosodie ne fût point régulièrement déterminée par la forme des mots, son existence devint généralement indépendante de tout arbitraire (2), et une prononciation spéciale la faisait presque toujours reconnaître (3). La versification dut donc chercher à se servir des modulations qui s'introduisaient dans le langage, et en faire la base de son rhythme. Mais tant que leurs différences ne furent que relatives, et produites seulement par le temps nécessaire à la prononciation, elles restèrent trop diverses (4), trop mobiles (5), souvent même trop insensibles pour

(1) La quantité de beaucoup de syllabes n'étant déterminée que par l'usage, ces innovations durent exercer quelque influence sur la prononciation habituelle, dont les poëtes épiques finissaient par se rapprocher. Peut-être ne faut-il pas chercher ailleurs l'explication des plus grandes différences entre la prosodie grecque et la prosodie latine : ainsi, par exemple, la muette suivie d'une liquide, qui allongeait toujours la voyelle précédente dans les anciens vers grecs, la faisait douteuse dans la poésie bucolique (voyez Walkenaer, ad Theocrites, idyl. I, v. 115) et dramatique (ἔβλαστε, Sophocles, *Electra*, v. 440; ὕμνωδει, *Agamemno*, v. 999; ὕμνησω, Euripides, *Bacchides*, v. 72); et les poëtes latins la faisaient aussi quelquefois brève. Les derniers poëtes épiques grecs eux-mêmes (Coïntos de Smyrne, Oppianos de Cilicie, etc.) s'écartaient sur ce point de la prosodie des Homérides.

(2) Il y avait au moins un usage reçu et respecté qui ne changeait qu'avec la langue elle-même ; les syllabes dont la quantité était douteuse ou arbitraire étaient trop peu nombreuses pour jeter dans le rhythme aucune perturbation sensible.

(3) La prononciation devait être bien différente, puisque, malgré la répugnance que les Latins avaient pour le concours de sons semblables, les poëtes les plus harmonieux ne craignaient pas de rapprocher des mots dont la désinence ne différait que par la quantité ; ainsi Virgile disait *aeternis regis imperiis*.

(4) Nous savons par Denys d'Halicarnasse, et nous pourrions le vérifier par nous-même, que ὀδος, ροδος, τροπος et στροφος, dont la première syllabe était également brève, ne se prononçaient pas dans le même temps (nous en dirions autant des longues η, ηχ, ηχθ, ηχθρ) ; on pourrait même conclure de deux passages d'Aristeides Coïntilianos, p. 45, et du Scholiaste d'Héphaistion, p. 78, que la longueur relative des syllabes longues ne résultait pas seulement des lettres qui les composaient. Quelle qu'en fût la cause, tous les auteurs qui ont écrit sur la prosodie reconnaissent que la quantité prosodique différait de la quantité réelle ; aussi nous bornerons-nous à en citer un seul : Μουσικοι μεν γαρ ἴσως ἀλογους τινας χρονους και φωνων παραυξησεις δυνησονται ἀπολειπειν ; Sextus Empiricus, *Adversus grammaticos*, l. I, ch. 6 ; voyez Apel, *Metrik*, t. I, p. 125.

(5) Les longues qui se trouvaient au commencement du pied lorsque la voix

que l'oreille pût y rattacher aucune mélodie. Il fallut établir un rapport absolu entre les brèves et les longues, et le plus facile à saisir était celui du simple au double. L'harmonie prosodique était d'accord avec l'histoire des langues pour donner aux longues la valeur de deux brèves (1).

Sans doute les longues et les brèves se succédèrent d'abord alternativement; mais, malgré la régularité de cette cadence et son caractère profondément marqué, si des pauses n'eussent séparé les différents rapports, bientôt le rhythme serait devenu confus, et l'unité du vers eût disparu dans la trop grande multiplicité de ses parties. Ces césures qui entrent nécessairement dans le mouvement et l'harmonie de la versification s'appellent *mètres*. Quoiqu'on ait souvent confondu les césures du rhythme (2) avec les coupures prosodiques (3), leurs caractères sont entièrement

s'élevait, semblaient nécessairement plus longues qu'à la fin, lorsque la voix baissait; quelquefois, ainsi que nous l'avons vu, cette élévation du ton avait la force d'allonger une brève.

(1) Les grammairiens avaient eux-mêmes reconnu ce rapport prosodique, puisque l'accent des polysyllabes grecs qui frappait une des trois dernières syllabes quand la finale était brève devait, lorsqu'elle était longue, tomber sur une des deux dernières.

(2) Nous prenons ici le rhythme dans le sens que lui donnaient les Grecs; Aristote, *De rhetorica*, l. III, ch. VIII; *De poetica*, ch. IV; Aristeides Coïntilianos, *De musica*, l. I, p. 49; Suidas, s. v° Ρυθμος, t. III, p. 269 : *Διαφερει ρυθμος μετρου, τω τον μεν γενικωτερον είναι· το δε μετρον ὑπαρχειν είδος του ρυθμου*, et Longinos dit dans ses *Prolégomènes* d'Héphaistion, par. 1 : *Μετρου δε πατηρ ρυθμος. καὶ θεος· ἀπο ρυθμου γαρ ἐσχε την ἀρχην*. Comme le rhythme a toujours exprimé l'harmonie de la versification, son idée a changé quand elle s'est appuyée sur d'autres bases. Du temps de Quintilien, on le disait déjà du nombre des syllabes : Rhythmi, id est numeri, spatio temporum constant; metra etiam ordine : ideoque alterum esse quantitatis videtur, alterum qualitatis, *l.* IX, ch. 4, par. 46, et Mallius Theodorus, le prend dans le même sens, *De metris*, préf. p. 5. Maximus Victorinus l'entend probablement de l'accent : Est verborum modulatio et compositio, non metrica ratione, sed numeri sanctione ad judicium aurium examinata; ap. Putsch, col. 1955; et Beda, qui copie sa définition, *De metrica arte*, t. I, p. 57, éd. de 1563, ajoute : Ut sunt carmina vulgarium poetarum. Plus tard, on le prit dans le sens de *rime*; un passage d'Atilius Fortunatianus, qui écrivait, au plus tard, dans le 6e siècle, puisque Cassiodore, qui mourut plus que nonagénaire en 563, le cite dans son livre *De septem artibus*, autorisait déjà à lui donner cette acception : Inter metrum et rhythmum hoc interest, quod metrum circa divisionem pedum versatur, rhythmus circa sonum; ap. Putsch, col. 2689.

(3) Nous citerons par exemple l'ancien vers iambique, qui se mesurait par dipodie. Il en est de même dans la poésie lyrique : ce que l'on appelle *strophe* est un tout systématique, un *vers* dans la rigueur du mot; chaque ligne qui se reproduit invariablement dans chaque strophe et la mesure est réellement un *mètre*.

différents. Le pied réunit dans un ordre constant des syllabes qui ont chacune une quantité déterminée; au contraire, le mètre ne s'inquiète ni de la nature des éléments qui le composent, ni de l'ordre dans lequel ils se suivent (1); mais il exige que la voix appuie invariablement sur la même syllabe (2), et que son rapport avec le reste du vers soit facile à saisir : le premier mesure le temps d'une manière absolue, et l'autre relativement au rhythme. Le pied est ainsi l'élément du mètre, et, quoique dans la versification la plus simple il se confonde avec lui, il en faut quelquefois plusieurs pour constituer une partie intégrante du rhythme, et presque jamais la durée ne le marquerait d'une manière sensible si l'accent ne concordait pas avec elle.

Le plaisir purement musical que le rhythme occasionne, tient à la reproduction d'un rapport que l'on avait déjà perçu; en le reconnaissant, l'intelligence se rappelle une perception antérieure, et ce souvenir lui donne la conscience de sa propre existence. Loin d'exiger que les causes de cette perception se reproduisent sans aucun changement, le sentiment de sa répétition devient plus vif lorsque l'intelligence agit davantage et retrouve le même rapport entre des sons différents; mais ils doivent être assez semblables pour que la difficulté de l'apprécier ne rende point le rhythme moins sensible : il faut à chacune des parties qui le constituent la même va-

(1) Le dactyle et le spondée, par exemple, sont d'une mesure égale, et se mettent indifféremment dans l'hexamètre, parce que deux brèves équivalent à une longue.

(2) Plusieurs écrivains ont cru que l'arsis tombait toujours sur la première syllabe longue du pied; ils ramenaient alors le vers iambique au rhythme trochaïque, en faisant un anacrouse de la première syllabe, et en regardant le vers comme catalectique. Mais cette opinion, qui ne repose que sur une manière tout arbitraire d'envisager la musique ancienne, est une erreur évidente, puisque, lorsque dans la poésie dramatique le dactyle était substitué à un spondée, et le tribraque à un iambe, l'accent portait sur la seconde syllabe : c'est confondre l'accentuation métrique avec la quantité prosodique. D'ailleurs, les Homérides employaient quelquefois un tribraque au lieu d'un dactyle (voyez Hermann, *Elementa doctrinae metricae*, p. 60), l'arsis portait alors nécessairement sur une brève; et Aristote (*De rhetorica*, l. III, ch. VIII, par. 4, éd. de Buhle) dit positivement que le vers iambique n'avait point le même rhythme que le vers trochaïque. Dans la versification russe, qui se base aussi sur une sorte de quantité déterminée par l'accent, il n'y a pas même d'autre différence entre l'ode et la chanson; la première est composée d'iambes, et la seconde de trochées.

leur prosodique. Une théorie rigoureuse voudrait donc que, dans la versification basée sur la quantité, les brèves et les longues se suivissent dans un ordre constant; qu'un vers ne fût composé que d'un même pied, répété un certain nombre de fois (1). Quoique, à proprement parler, la nature des pieds n'exerce aucune influence sur l'espèce du rhythme, leurs éléments concourent à l'harmonie du vers; ils ont chacun un mouvement dont la répétition agit sur l'intelligence et modifie l'impression produite par leur ensemble (2). L'effet de la versification dépend ainsi de la reconnaissance des valeurs prosodiques et de la perception de leurs rapports, et la quantité elle-même resterait insensible si la cadence des pieds se confondait avec celle des mots, l'oreille serait trop préoccupée du rhythme habituel de la prononciation pour percevoir une harmonie quelconque étrangère à la prose (3).

Le pied le plus naturel est la réunion d'une brève avec une longue; leur rapport est trop simple pour ne pas être facilement saisi, et devient encore plus marqué lorsque la longue précède immédiatement la pause. Elle s'associe mieux avec la prononciation quand la voix baisse graduellement en prolongeant le son d'une syllabe que lorsqu'elle s'arrête tout à coup après l'émission d'une brève (4). D'ailleurs, le dernier son reste plus présent à la pensée; il paraît

(1) Le vers dramatique, qui en admettait plusieurs, n'avait presque aucun rhythme, et l'harmonie de la poésie lyrique ne devenait sensible que par son accompagnement musical.

(2) C'est ainsi que l'on donne un effet différent au vers hexamètre en multipliant les spondées ou les dactyles, qui ont cependant la même mesure prosodique. L'impression produite par la répétition du même pied n'est cependant pas assez marquée pour que tous les écrivains qui ont traité de la métrique s'accordent sur son espèce; ainsi Denys d'Halicarnasse a dit : *Περι συνθεσεως ὀνοματων*, ch. XVII, éd. de Reiske, que l'iambe *οὐκ ἐστιν οὐκ ἀγενης*, que l'anapeste *σεμνοτητα δ' ἐχει πολλην· και ἐνθα δει μεγεθος περιθειναι τοις πραγμασιν, ἢ παθος, ἐπιτηδειος ἐστι παραλαμβανεσθαι*; le dactyle *πανυ δ' ἐστι σεμνος, και εἰς καλλος ἁρμονιας ἀξιολογωτατος*, et Böckh, *De metris Pindari*, p. 200 : Dactylus enim gravis est, firmus, sedatus; anapaestus gravis et firmus, sed concitatus; trochaeus levis, mollis, remissus; iambus levis et concitatus, ideoque generosior. Il est cependant certain que le dactyle convient à l'expression de la joie, l'iambe aux sentiments belliqueux, et l'anapeste à la colère.

(3) La dureté de ce vers d'Ennius :
Romae maenia terruit impiger Hannibal armis.
en serait une preuve suffisante.

(4) Voyez Priestley, *Lectures on criticism*, p. 298.

relativement plus long que les autres, dont le souvenir s'est déjà effacé (1), et, en prenant un caractère plus saillant, la différence entre les deux syllabes donne plus de vivacité à la cadence (2). Ces raisons musicales ne sont pas même les seules : lorsque l'air que contenaient les poumons vient à s'épuiser, la voix tend à devenir de plus en plus brève, jusqu'à ce qu'on en ait aspiré d'autre ; le mouvement de la longue à la brève rentre ainsi dans les habitudes de la prononciation ordinaire (3), et le rhythme factice auquel il sert de base ne ressort pas d'une manière assez frappante (4) ; il s'associe trop intimement avec le rhythme naturel de la voix. Au contraire, le vers iambique tranche avec la cadence habituelle de la phrase, et le mouvement de la respiration qui élève naturellement le ton marque encore plus profondément les inflexions prosodiques de la voix (5). Son rhythme fut d'abord régulier et n'admettait que des iambes (6) ; mais,

(1) A moins qu'une différence très grande ne frappe l'imagination et ne produise un effet contraire, comme dans ce vers d'Horace :

Parturiunt montes, nascetur ridiculus mus.
Ars poetica, v. 139.

(2) Voilà pourquoi, dans la musique moderne, le *battu* précède le *levé*. Lord Kames avait fort bien remarqué, sans en donner aucune raison : That a strong impulse, succeeding a weak, makes double impression on the mind; and that a weak impulse, succeeding, a strong makes scarce any impression ; *Elements of criticism*, t. II, p. 167. Le rhythme iambique est d'autant plus sensible que la longue, étant une contraction de deux brèves, n'a pas réellement la même quantité que deux brèves qui ont conservé toute leur prononciation, et dans l'iambe la longue semble plus longue.

(3) Aussi presque tous les vers populaires, qui ne se préoccupent d'aucune idée d'art et ne sont qu'une mélodie instinctive, se rapprochent-ils du rhythme trochaïque ; les anciens vers tragiques grecs, les vers saturniens, les vers politiques, les redondillas espagnols, les vers des serfs de l'Esthonie (Petri, *Nachrichten von den Esthen*, t. II, p. 69), etc.

(4) Aristote dit le contraire (*De rhetorica*, l. I, ch. I, par. 9) ; mais, quoique l'arsis, l'accentuation de la première syllabe du pied, dût rendre moins sensible le rapport prosodique entre la brève et la longue, son opinion ne peut se baser que sur des raisons étrangères à la nature de l'iambe : probablement la musique, qui avait été primitivement dans une liaison étroite avec la danse, avait un rhythme différent ; le levé y précédait le battu, et la cadence contraire de l'accompagnement rendait le mouvement de la versification fort obscur.

(5) Voilà pourquoi les vers dont le rhythme a été perfectionné par l'usage ont presque tous un mouvement iambique ; l'accent frappe de préférence sur la dernière syllabe de chaque pied.

(6) Il est presque toujours pur dans les poésies d'Archiloques et de Simonides. Catulle en a composé dont la mesure est aussi rigoureuse.

Phaselus ille quem videtis, hospites,
Ait fuisse navium celerrimus, etc.

pour le dessiner davantage, on allongea les pauses qui suivaient le second et le quatrième pied; le vers se trouva scandé par dipodie (1), et sa composition en fut bientôt altérée. Comme la première syllabe de chaque dipodie était beaucoup plus accentuée que les autres, l'élévation de la voix en rendait la brièveté presque insensible; on put donc, sans altérer profondément le rhythme, la remplacer par une longue (2), et substituer un spondée à l'iambe de tous les pieds impairs (3). La quantité de la syllabe finale en affectait trop peu la prononciation réelle pour ne pas être aussi indifférente (4); malgré l'élévation de la voix sur la première syllabe du pied, la pause dont la dernière était suivie la faisait toujours paraître plus longue (5).

Le calme et la dignité du spondée avaient fait de sa répé-

(1) Il est probable que les Romains suivirent l'exemple des Grecs, puisque leurs vers iambiques admettaient toutes les licences qu'introduisit la mesure par dipodie; cependant ils appelaient le tétramètre trochaïque acatalectique *octonarius*, et le trimètre iambique acatalectique *senarius*.

(2) On ne se faisait aucun scrupule de dire :

σωτηρ γενου μοι ξυμμαχος τ'αἰτουμενῳ.

(3) L'adoption de la mesure par dipodie corrompit ainsi le rhythme du vers trochaïque; la pause qui suivait tous les pieds pairs allongeait leur dernière syllabe quand elle était brève; et, lorsqu'elle était longue, elle n'en paraissait pas moins brève, puisqu'elle était entre une longue sur laquelle portait l'arsis et la première syllabe d'une dipodie dont l'accent était encore plus marqué. On put ainsi remplacer le trochée de tous les pieds pairs par un spondée.

(4) Elle l'était, ainsi que nous l'avons déjà dit, p. 42, note 1, dans toutes les espèces de vers, même quand elle devait être brève : *Παντος μετρου ἀδιαφορος ἐστιν ἡ τελευταια συλλαβη, ὡστε δυνασθαι εἰναι αὐτην βραχειαν και μακραν*; Héphaistion, *Εγχειριδιον*, p. 26. Dans le vers hexamètre, l'accentuation de la syllabe précédente la faisait paraître plus brève, et la pause qui suivait le vers la rendait réellement longue; elle ne pouvait ainsi avoir de quantité marquée. Cette conséquence de la prononciation était poussée si loin, que dans les vers asynartètes la dernière syllabe de chaque espèce de rhythme était arbitraire, parce qu'elle était séparée par une pause du rhythme suivant. On se permettait même quelquefois, dans la versification lyrique, de retrancher la dernière syllabe du dernier vers; la pause qui le suivait empêchait l'oreille de s'en apercevoir d'une manière désagréable; voyez Quintilien, l. IX, ch. IV, par. 51.

(5) Les vers dramatiques des Latins avaient de bien plus grandes licences; sans doute, comme la prononciation naturelle s'y était mieux conservée que dans la poésie épique et lyrique, l'accent y exerçait plus d'influence; au moins est-il souvent très difficile de les ramener à un rhythme uniquement basé sur la quantité, comme :

Atque égo me id fácere stúdeo; vólo amári a méis.

Asinaria, act. I, sc. 1, v. 52.

Ceux-ci ont un rhythme encore plus obscur :

Mordáces áliter diffúgiunt sollicitúdines.

Fámuli sólent; ad Ídae tétuli némora pédem.

et cependant des témoignages positifs ne nous permettent pas de douter que l'auditoire ne fût très sensible à l'harmonie.

tition le vers consacré aux dieux (1); non seulement c'était la forme ordinaire des oracles (2), mais on regardait un rhythme différent comme une preuve de supposition (3). La mesure prosodique du dactyle était la même; comme le spondée, il avait l'accent sur la première syllabe: on pouvait donc l'admettre dans le vers hexamètre sans en altérer l'harmonie, et la crainte de fatiguer l'oreille par une cadence monotone, trop traînante et trop dure, en fit un devoir (4); seulement le pied qui terminait le rhythme et frappait plus vivement la pensée conserva sa quantité primitive (5), et,

(1) *Ηρμοττον δε προς ὑμνους μεν οἱ σπονδειακοι*, Pollux, *Onomasticon*, l. IV, ch. x, t. I, p. 394, édit. de 1706; Plotius, *De metris*, ap. Putsch, col. 2624, etc. On attribuait son invention à Latone elle-même (Athénée, l. XV, p. 701), quoique généralement on en fît honneur à une prêtresse de Delphes appelée Phémonoë; Pausanias, l. X, ch. vii; Plinius, *Historia natur.*, l. VII, ch. lvi; Proclus, *Chrestomathia*, p. 6; Euripidis Scholiasta, *Orestes*, v. 1094.

(2) *Η Πυθιη ἐν ἑξαμετρῳ λεγει ταδε*; Hérodotes, l. I, ch. 47.

(3) Voyez le Scholiaste d'Aristophanes, *Nubes*, v. 144.

(4) On trouve cependant dans les Homérides quelques vers entièrement composés de spondées :

Τω δ' ἐν Μεσσηνῃ ξυμβλητην ἀλληλοιιν.
Odysseae, l. XXI, v. 15.

(5) Quelquefois cependant l'hexamètre finissait par un dactyle :

Ἀλλ', ὠ παντοιας φιλοτητος ἀμειβομεναι χαριν.
Sophocles, *Electra*, v. 134.

Voyez aussi le vers 150, et Euripides, *Supplices*, v. 277 et 278; mais cette licence ne se trouve, en grec, que dans les Chœurs et dans la poésie dorique (on appelait même ce vers *ibycien*, à cause de l'usage qu'en avait fait Ibycos de Rhegium; voyez Servius, *Centimetrum*, ch. iii, p. 13); au moins ne connaissons-nous aucun autre exemple qui puisse justifier ce passage d'Héphaistion : *Το δακτυλικον δεχεται δακτυλους και σπονδειους κατα πασαν χωραν, πλην της τελευταιας· ἐπι ταυτης δε, εἰ μεν ἀκαταληκτον εἰη, δακτυλον ἐξει, ἡ δια την ἀδιαφορον, κρητικον.* On trouve deux ou trois vers ibyciens dans Virgile :

Bis patriae cecidere manus; quin protinus omnia.
Aeneidos l. VI, v. 33.

Voyez aussi *Georgica*, l. II, v. 69. Mais, peut-être comme souvenir de leur origine lyrique, le rhythme y est moins libre que dans la forme ordinaire; presque tous les pieds y sont des dactyles, et ils en sont tous dans le vers que Victorinus (ap. Putsch, col. 1960) cite comme exemple :

Dicitur in tenero mihi bucula pascere gramine.

L'hexamètre se terminait aussi quelquefois par un iambe :

Τρωες δ' ἐρριγησαν, ὁπως ἰδον αἰολον ὀφιν.
Iliadis l. XII, v. 208.

Οὐτε Διος βρονταις Σαλμωνεος ἡρισε βια.
Lucien, *Tragodopodagra*, v. 312.

Mais son nom de *μειουρος* indique suffisamment que cette licence était réprouvée (voyez ci-dessous, p. 43, note 4); probablement le dernier pied était alors un pyrrhique, dont l'arsis allongeait la première syllabe, relativement aux syllabes qui la précédaient et à celles qui la suivaient. Cependant le vers que Terentianus Maurus cite comme modèle :

Livius ille vetus Graio cognomine suae

se termine par un iambe. Il nous apprend que Livius Andronicus avait mis quelques vers de cette espèce dans sa tragédie d'*Ino*; mais nous n'en con-



[illegible]

sur la prononciation, on a dû dit [illegible]

spondait d'abord à l'hexamètre qui le précédait presque toujours (1); ses trois premiers pieds rappelaient le rhythme précédent (2), et les deux anapestes de la fin lui faisaient antithèse (3); mais cette manière de marquer la mesure cessa bientôt d'être en usage. En tombant sur une brève, l'arsis des deux derniers pieds en altérait la cadence et empêchait de sentir leur rapport avec l'harmonie du premier vers. D'ailleurs, l'hexamètre était bien plus populaire, et la césure qu'il avait après le second pied devint de plus en plus habituelle; l'oreille voulut la retrouver dans le pentamètre, et le divisa en hémistiches dont le dernier n'admettait que des dactyles (4). Quant à la poésie lyrique, il serait inutile de chercher ici la raison de ses formes; elles dépen-

rhythme en faisant concorder l'arsis des deux derniers pieds avec l'accent des mots. Ainsi, on ne pouvait terminer un hexamètre, excepté pour des effets d'harmonie imitative, ni par un ionique a minori, précédé d'un polysyllabe, ni par un monosyllabe qui n'était point élidé, lorsqu'il ne changeait point l'accent de place en devenant un enclitique, et qu'il n'était point précédé d'un autre monosyllabe sur lequel portait l'arsis. Souvent même la pause qui précédait les deux derniers pieds était assez marquée pour allonger la dernière syllabe du quatrième :

Qua rex tempestate, novo auctūs hymenaeo.

Catulle, *De coma Berenices*, v. 11.

La forme du vers grec était bien plus variée; une prosodie plus marquée dessinait mieux le rhythme, et beaucoup de mots y étaient accentués sur la dernière syllabe, ce qui n'arrivait presque jamais en latin. Dans les vers spondaïques latins, la même raison rendait peu sensible l'harmonie d'un vers terminé par un mot de trois syllabes, à moins qu'il ne fût précédé d'un monosyllabe ou d'une élision, comme :

Regia fulgenti splendent auro atque argento;

mais cette règle n'était pas toujours observée; ainsi Catulle a pu dire, *Ad Hortalum*, v. 23 :

Atque íllud próno praéceps ăgitur decúrsu.

(1) Son nom de *pentamètre* nous empêche de croire qu'il ait été toujours scandé comme le veulent les prosodies modernes; il devait se mesurer par cinq temps, et non par six. On ne peut le regarder comme hypermètre, puisque la dernière syllabe était nécessaire au rhythme, et qu'elle se détachait du pied précédent, qu'elle en commençait réellement un autre; voyez le ch. X, où nous proposerons une autre manière de le mesurer.

(2) Nous avons eu déjà l'occasion de remarquer plusieurs fois que les pieds qui marquaient réellement le rhythme étaient à la fin; cela avait lieu dans toutes les espèces de vers, mais n'était nulle part aussi sensible que dans les vers scéniques.

(3) Cette opposition entre les deux parties du vers rendait plus systématique celle des deux membres du distique, et nous avons montré dans le chapitre III qu'elle marquait le rhythme presque autant que le parallélisme. Un fait ne permet pas d'ailleurs d'en douter : c'est que le vers populaire grec et latin unissait deux systèmes entièrement différents; la première moitié était dans le mètre iambique, et la seconde dans le mètre trochaïque.

(4) L'ancienne forme tomba dans une désuétude si complète, que les écrivains qui ont traité de la métrique la regardaient comme vicieuse :

[illegible] des [illegible] de la [illegible] des [illegible] et des [illegible] de [illegible] [illegible] d'une [illegible] ; [illegible] la quantité [illegible] que le nombre des syllabes [illegible] et [illegible] d'autres [illegible]

La versification métrique avait sans doute un rhythme fort marqué, et l'habitude avait dû rendre encore son harmonie plus frappante; mais pourquoi la quantité de toutes les syllabes n'était pas déterminée par le temps réel nécessaire à leur prononciation, lorsque les causes accidentelles qui l'avaient fixée ne furent plus présentes à la pensée, elle n'eut plus aucune autre raison que la tradition, ni aucune autre règle que l'usage. Pendant long-temps les luttes de la tribune firent une nécessité d'articuler nettement tous les mots et de leur conserver la prononciation que la tradition leur avait donnée; plus long-temps encore la popularité de quelques poëmes dont le rhythme donnait à chaque syllabe une quantité positive la préserva de toute altération. Mais quand la tribune fut devenue muette, quand une nouvelle religion eut renouvelé aussi le goût et les études littéraires, l'habitude de parler et d'entendre des langues différentes fit négliger peu à peu les règles de la prosodie (1); la cor-

Nam vitiosus erit sic pentameter generatus
Inter nostros gentilis aberrat equus.
Terentianus Maurus, v. 1785.

Le mode d'accentuation des Latins ajouta aussi de nouvelles difficultés à la composition du pentamètre; il empêcha de le terminer, comme on pouvait le faire en grec, par un trisyllabe; à moins d'une élision toujours dure à la fin d'un vers, la première syllabe du dernier dactyle n'eût pas été accentuée, et l'accent, qui aurait porté nécessairement sur la seconde, eût rendu l'arsis presque insensible.

(1) Une raison plus générale et plus grave y concourut : l'accent oratoire des Anciens était plus marqué qu'il ne l'est aujourd'hui; sans une déclamation fortement modulée qui dominait la quantité, il eût été impossible de se faire entendre par des masses réunies en plein air. Pour un peuple aussi ignorant et aussi positif que l'étaient les Romains, l'accent, qui était usuel, devait donc être bien plus sensible qu'une prosodie toute littéraire, qui nuisait à la clarté de l'expression. La quantité disparut ainsi nécessairement de la langue vulgaire, et ses dernières traces ne purent même passer dans les idiomes qui en sont dérivés. D'ailleurs toutes les langues qui vieillissent tendent à adoucir et à affaiblir les sons; ainsi nos imparfaits ont changé de prononciation, et les noms des peuples que nos rapports avec eux ont rendus plus

ruption devint si profonde, que les principes qui résultaient de la nature des sons n'étaient pas même respectés (1). La versification ne devait plus son harmonie qu'à une prononciation arbitraire, qu'aucune tradition ne pouvait transmettre, parce qu'elle n'avait plus rien de général; elle fut donc obligée de changer encore une fois de base (2).

usuels (Anglais, Écossais, Polonais depuis Henri III) ont pris une terminaison en *ais*, tandis que les autres (Suédois, Danois, Hongrois) ont conservé l'ancienne en *ois*.

(1) Nous citerons comme preuve deux vers de Commodianus, un Africain qui vivait dans le 5e siècle, et dont les œuvres ont été publiées par Davies, à l'appendice de son édition de Minucius Félix :

Tōt rĕūm crīmĭnĭbūs păr̆rĭcīdām quōquĕ fŭtūrūm,
Ĕx ăuctŏrĭtātĕ vĕstrā cŏntĭnĭstĭs ĭn ăltūm.

La forme trochaïque de l'*Iliade* publiée par Pinelli en 1540, plusieurs siècles après avoir été composée, commence par ces trois vers :

Την ὀργὴν ἀδε, και λεγε,
ὠ Θεα, μου Καλλιοπη
του Πηλειδου Ἀχιλλεως.

La quantité de toutes les syllabes où nous l'avons marquée est fautive, sauf la seconde et la troisième d'Ἀχιλλεως, que l'on pouvait écrire Ἀχιληος. Les fautes n'étaient pas moins nombreuses dans les vers hexamètres; voyez ceux qui se trouvent dans le roman de Nicetas Eugenianos, et les *Antehomerica*, *Homerica* et *Posthomerica* de Tzetzes, ainsi que Müller, *De versibus spondiacis* à l'appendice de son livre *De cyclo Graecorum epico*, p. 148; et Montfaucon, *Palaeographia graeca*, p. 220.

(2) La corruption de la quantité ne fut pas la seule cause du rhythme des vers grecs pendant le moyen âge, puisque des érudits qui connaissaient fort bien l'ancienne prosodie, comme Cosmas de Jérusalem, surnommé Melodos, Psellos, Photius, Manasses, Tzetzes, etc., préféraient la nouvelle mesure, et que l'on refaisait les vieux poëmes, ainsi qu'on l'a vu dans la note précédente. On appelait les nouveaux vers πολιτικοι, c'est-à-dire vulgaires : car Eustathios, p. 11, et Leo Allatius dans son opuscule *De Simeonum scriptis*, les nomment δημοτικοι. Phrynichos (dans deux passages de son Ἀττικων ὀνοματων ἐκλογη) et Photius (suivant Du Cange, v° POLITICUS), opposent πολιτικος à ποιητικος; Démosthènes (*Contra Aristogiton*, p. 776) ainsi que Denys d'Halicarnasse (*Antiq. rom.*, l. II, p. 125) lui donnent le sens de κοινος, et Cicéron (*De finibus*, l. V) l'explique par *quasi civilis et popularis;* ce qui est encore confirmé par l'ancienne définition de la comédie que nous a conservée Diomedes : ἰδιωτικων και πολιτικων πραγματων ἀκινδυνος περιοχη ; voyez aussi Planudes, ap. Bachmann, *Anecdota graeca*, t. II, p. 99, et Fabricius, *Bibliotheca graeca*, t. XI, p. 320. Peut-être les vers politiques eurent-ils d'abord un autre sens, puisque le Scholiaste d'Héphaistion dit, p. 179 : Πολιτικον δε ἐστι, το ἀνευ παθους ἡ τροπου πεποιημενον, οἷον Ἰλιαδος, 6. Δ, v. 679 (680) :

Ἱππους τε ξανθας ἑκατον και πεντηκοντα ;

mais malgré l'opinion de plusieurs savants critiques (Vossius, *De poematum cantu*, p. 144; Forster, *Essay on accent and quantity*, p. 204, etc.), ils finirent certainement par signifier des vers accentués. Dans leur forme la plus ordinaire (Paula Lechner en a prétendu compter jusqu'à cent, ap. Βατραχομυομαχια μεταφρασμενη εἰς ρωμαϊκην γλωσσαν ὑπο Δημητριου του Ζηνου του Ζακυνθου), ils avaient quinze syllabes (Eustathios, p. 11; *Lexicon schedographicum*, v. 19, ap. Boissonade, *Anecdota graeca*, t. IV, p. 366; Gyrardos, ap. Du Cange, *Glossarium mediae graecitatis*, app., p. 156; etc.), divisées en deux hémistiches, par une pause après la huitième, et étaient accentués sur toutes les syllabes paires, excepté au premier pied de chaque hémistiche, où l'accent pouvait porter indifféremment sur la première et sur la seconde; voyez Struve, *Ueber den politischen Vers der Mittelgriechen*, et Petersen, *Ueber die sogenannten politischen Vers.*

CHAPITRE VII.

DU RHYTHME BASÉ SUR LE RAPPORT DES LETTRES ET DES ACCENTS.

Le premier but de la versification était de lier ensemble, par des rapports sensibles, les différentes parties d'un poëme, et l'ordre mathématique introduit dans la mesure par la quantité l'atteignait complétement. La tenue régulière de la voix sur chaque syllabe et le retour constant des mêmes quantités prosodiques donnaient à la poésie comme une apparence extérieure et plastique qui convenait aux tendances sensuelles de la littérature classique : l'oreille n'était frappée d'aucun son qui dominât les autres, elle ne percevait que le rapport musical qui naissait de l'ensemble. Mais, lorsqu'au lieu de raconter des traditions populaires, la poésie exprima des sentiments individuels qui se développaient et se modifiaient successivement, il fallut donner au rhythme un principe plus intellectuel, qui concourût à l'expression et se conformât à toutes les exigences de l'imagination. On revint alors naturellement à l'accent, et l'on fit entrer la valeur de chaque syllabe dans le mécanisme du vers; à une quantité toute matérielle on substitua, pour ainsi dire, celle de la pensée (1).

Un rhythme qui s'associe à tous les sentiments et change

(1) Ainsi, même dans les langues germaniques, où la versification ne résultait que du rapport des radicaux, la liaison était plutôt intellectuelle, comme dans la poésie hébraïque, que purement philologique et vocale. On y trouve des vers dont les six premières syllabes n'allitèrent point avec le vers correspondant, et il est impossible de croire que des langues accentuées pussent avoir autant de syllabes de suite sans accent.

incessamment avec eux ne pouvait paraître aussi marqué que s'il restait impassible et se reproduisait dans un mouvement uniforme. Il était d'ailleurs plus régulier quand toutes les syllabes y concouraient, et plus sensible quand il résultait, non de la force des sons, mais de leur durée; ses éléments se subordonnaient alors plus complétement à son principe (1), et l'on saisissait mieux le rapport du tout avec ses parties : elles étaient également dans le temps. Pour que la versification accentuée conservât une cadence prononcée, il eût fallu qu'à défaut de leur ensemble chacune des syllabes qui lui servaient de base se distinguât aisément des autres, et le nouvel esprit qui animait la poésie tendait au contraire à rendre l'accent tonique moins saillant. Le poëte n'était plus un rhapsode indifférent, qui répétait comme un écho des récits auxquels il demeurait étranger; c'était un homme passionné dont les sentiments éclataient dans tous ses vers (2). Les mots ne s'y rangeaient point selon la construction grammaticale, ils suivaient l'ordre des idées, et la phrase serait souvent restée obscure si la voix n'eût appuyé sur celui qui déterminait le sens des autres. Un accent encore plus sensible marquait les expressions les plus pathétiques, et il n'avait rien d'arbitraire que l'on pût supprimer ou même affaiblir; c'était la conséquence nécessaire de l'émotion qui augmentait l'intensité des sons (3). Ces deux derniers accents étaient trop semblables au premier pour ne pas rendre presque insensible le rhythme qui ne se serait appuyé que sur lui, et cependant leur concours était impossible : l'intelligence eût été trop vivement préoccupée de leur signification réelle pour apprécier leur valeur rhythmique; la poésie n'aurait plus semblé que de la prose. La

(1) L'harmonie successive des syllabes.

(2) Ce nouveau caractère se produisait même dans la poésie populaire, ainsi que nous le montrerons dans notre *Histoire de la poésie scandinave.*

(3) Peu importe que cette augmentation du son vienne du volume de l'air expiré, de la force de l'expiration, ou d'une contraction de la glotte qui en rende les vibrations plus sonores; le fait n'en est pas moins certain.

versification devait donc adopter quelque autre principe qui donnât plus de relief à l'accent philologique, et au rhythme plus de régularité et plus d'harmonie.

Les mots commencent naturellement par leur idée principale; les autres syllabes expriment des modifications accessoires ou ne se proposent qu'un but musical; elles rendent le radical plus harmonieux, en y ajoutant une terminaison conforme aux exigences de l'oreille. La pause, qui suit tous les mots, permet à la voix de se reprendre et d'accentuer la première syllabe avec plus de force que lorsque l'air qu'avaient aspiré les poumons s'épuise et que les organes vocaux sont déjà fatigués d'un effort antérieur. La prononciation s'unit donc au sentiment instinctif de la valeur du radical pour lui subordonner les autres syllabes. Mais l'effort de la voix ne porte pas également sur toutes ses lettres : la consonne initiale est plus fortement articulée que les autres, qui ne font qu'en modifier le son ou terminer celui de la voyelle sans l'affecter d'une manière essentielle (1). On peut ainsi, en établissant quelque rapport entre les premières lettres des radicaux, rendre plus sensible celui des accents : c'est ce qu'on nomme *allitération* (2).

Ce nouveau système de versification devait d'ailleurs s'offrir de lui-même à la pensée : car, ainsi que le prouve la langue des enfants (3), les organes de la voix répètent plus volontiers un premier effort qu'ils ne le modifient, et l'oreille sent avec plaisir une certaine concordance entre les sons qui la frappent davantage. Aussi, dans tous les idiomes,

(1) Peut-être faudrait-il excepter M et N, mais ils sont plutôt le signe d'une modification nasale de la voyelle que de véritables consonnes.

(2) Quand, au lieu de reproduire la première lettre d'un mot, on le répétait tout entier, les Latins l'appelaient *annominatio* (Scriptor ad Herennium, *Rhetoricorum* l. IV, par. 29). Le grec *καρομοιωσις* avait une signification différente; voyez Aristote, *De rhetorica*, l. III, ch. 9. Bürger a encore employé l'annomination dans ses ballades :

Den lohnt nicht Gold, den lohnt Gesang...
Es dröhnt' und dröhnte dumpf heran.

Das Lied von braven Mann.

(3) Dans tous les idiomes, les mots qu'ils prononcent les premiers se composent de deux syllabes unies ensemble par l'allitération, et presque tous leurs sobriquets sont allitérés.

beaucoup de proverbes sont-ils allitérés (1), et peut-être n'est-il pas une seule littérature où ne se trouvent des allitérations qu'on ne saurait attribuer exclusivement au hasard (2).

(1) A force de forger on devient forgeron.
Cœur content soupire souvent.
Tan presto se va el cordero como el carnero.
Haceas miel, y comeros han muscas.

Voyez Freytag أدشال العرب ; etc.

On trouve aussi des traces évidentes d'allitération dans les anciennes lois germaniques (Grimm, *Deutsche Rechts Alterthümer*, p. 16–13, et Mone *Geschichte des Heidenthums im nördlichen Europa*, t. II, p. 72, 113, etc.) et les formules d'abjuration en vieux saxon (voyez Massmann, *Die deutschen Abschworungs-Formeln*); on la recherchait même dans les correspondances familières (les lettres de saint Boniface et celle d'Aldhelm à Eahfrid, ap. Usher, *Veterum epistolarum hibernicarum sylloge*, p. 37) et les mémoires historiques (voyez l'*Histoire du notaire anonyme du roi Bela* [de 1060 à 1063 ou de 1131 à 1141], et plusieurs *Vies des Saints* imprimées dans la collection des Bollandistes).

(2) Les rhéteurs grecs la connaissaient déjà : Παρηχησις δε εστιν ὁμοιων ὀνοματων, ἐν διαφορω γνωσει ταυτον ἠχουντων ; Hermogenes, *De inventione*, l. IV, p. 195, éd. de Porti, et il y a quelques vers allitérés dans les Homérides :

(Αὐτὰρ ὁ βουν ἱερευσεν ἀναξ ἀνδρων Ἀγαμεμνων.
Πατρι τε τω μεγα πημα, πολῆΐ τε, παντι τε δημω.)

dans Eschyle (*Persae*, v. 549-554, 560-561, 700–701) et dans Théocrite (écl. XV, v. 46; XXVI, v. 26). Les Romains l'avaient d'abord recherchée, ainsi qu'on peut le conclure du témoignage positif de Servius (haec compositio [alliteratio] jam vitiosa est quae majoribus placuit; ad Virgile, *Aeneidos* l. III, v. 183) et du grand nombre d'exemples qui se trouvent dans les anciens poëtes :

Salmacida Spolia Sine Sanguine et Sudore.
Ennius, ap. Festus, p. 137, éd. de Rome.

O ! Tite, Tute, Tati, Tibi Tanta, Tyranne, Tulisti.
Ennius, ap. Scriptorem ad Herennium, l. IV, par. 18.

Denique quum Suavi Devinxit membra Sopore
Somnus, et in Summa Corpus jacet omne Quiete,
Tum vigilare Tamen nobis et Membra Movere
Nostra videmur, et in Noctis Caligine Caeca
Cernere Censemus Solem lumenque diurnum,
Conclusoque loco Coelum, Mare, flumina, Montes,
Lucrèce, l. IV, v. 455.

Voyez aussi Hickes, *Linguarum septemtrionalium thesaurus*, t. I, p. 195; Broukhusius, ad Tibulle, l. I, él. I, v; 3; Pontanus, *Aetius*, t. II, p. 104, éd. des Aldes, 1519; Ger. Vossius, *Institutio oratoria*, l. IV, ch. I, par. 2, 3, 4, et Näke, *Rheinisches Museum*, 3ᵉ année, p. 324. Quoique nous ne possédions aucun fragment de la poésie de plusieurs peuplades septentrionales, l'esprit des langues gothiques autorise à croire que la versification s'y basait partout sur l'allitération, et cette opinion serait au besoin confirmée par celle de J. Grimm : Ich Glaube dass die Alliteration ursprünglich ihren Sitz in der ganzen Poesie des deutschen Sprachstammes gehabt hat; *Ueber den altdeutschen Meistergesang*, p. 166; mais la poésie islandaise est la seule qui soit restée fidèle à son principe (et encore la poésie populaire, le *runhenda*, y avait adopté la rime dès le 10ᵉ siècle; voyez notre *Histoire de la poésie scandinave*, prolégomènes, p. 63-72). Dans le *Jungste Gericht*, publié sous le nom de Muspilli, l'*Evangelieen Harmonie* de Heljand, le *Hiltibraht enti Hadhubraht*, et une partie du *Wessobrunner Gebet*, l'allitération est constamment observée. La rime la remplace déjà dans le *Krist* d'Otfrid, qui remonte cependant au 9ᵉ siècle; mais la substitution n'y est pas encore complète (voyez l. I, ch. XVIII,

Cette versification n'était point musicale comme l'ancienne; elle était expressive et se basait sur le rapport des

v. 9) et son début indique clairement que la forme n'en était pas aussi populaire que celle de Heljand; celui-ci commence son introduction par :

Than uuarun thoh sia fiori te thiu,

et Otfrid dit, l. I, ch. I, v. 31 :

Nu iz filu manno inthihit.

Au reste, la preuve de la coexistence de l'allitération et de la rime se trouve dans une *Rhétorique* rédigée par un moine du monastère de Saint-Gall, au plus tard dans le 10[e] siècle, puisqu'un des manuscrits qui la contiennent remonte jusqu'à cette époque (voyez von Aretin, *Beiträgen*, t. VII, p. 290) : *Ma* et *na*, *gna* et *fa*, *orf* et *arf*, *vis* et *vi*, similes sillabae dissimilibus distinctae, gratam quodammodo concinnitudinem et concordem varietatem dant, et fit per industriam talis compositio in omni lingua causa delectationis. Sicut et illud teutonicum :

Sóse Snél Snéll*emo*
pegágenet ander*mo*,
So uuírdet Slie*mo*
firsníten Sciltrie*mo*.

Ap. Wackernagel, *Altdeutsches Lesebuch*, col. 19.

L'introduction systématique de la rime dans la versification scandinave ne fit point non plus d'abord renoncer les skaldes à l'allitération (voyez entre autres le *Höfudlausn* d'Egil), et l'on trouve également les deux principes dans une chanson anglaise écrite sous Édouard III :

unComly in Cloystre i Coure ful of Care,
i Loke as a Lurdeyn and Listne til my Lare;
the Song of the cesolfa das me Syken Sare,
and Sitte Stotiand on a Song a Moneth and Mare.

Ap. *Altdeutsche Blätter*, t. II, p. 145.

On pourrait même prouver le caractère peu populaire de la rime chez les anciens peuples germaniques, par le petit nombre de formes légales où elle se trouve; voyez Grimm, *Deutsche Rechts Alterthümer*, p. 13. Mais dès le 12[e] siècle elle régnait sans partage en Allemagne; il n'y a plus de traces d'allitération que dans quelques minnesänger, entre autres Gottfrid (Gotvrit) von Strazeburc et Rumslant:

Ren Ram Rint Rehte Rate en Ruoche, etc.

ap. Mannesses, *Sammlung von Minnesingern*, t. II, p. 225, col. 1. Plus tard, on ne la rencontre plus que dans quelques vers de Göthe, des ballades de Bürger et quelques imitations de la littérature scandinave par le baron de La Motte Fouqué, *Sigurd der Schlängentodter*, *Aslauga*, etc. Elle a disparu également de la poésie frisonne; mais quelques exemples ne permettent pas de douter qu'elle n'y ait été en usage

(colnaburch hiet bi Alda tidon
Agripa Alda noma;
thu Firada us Frison
thio Fire menothe,
and us Swerade
thi Swera panning;
Setton tha Selva
Sundroge menota, etc.

Ap. Mone, *Uebersicht der alt-niederländischen Volks-Literatur*, p. 376).

et les textes actuels, dont les plus anciens ne remontent qu'à 1252 (ils ont été conservés dans le *Keran fon Hunesgena londe*), ont été publiés de la manière la plus fautive dans le *Verhandelingen van het Genootschap pro excolendo jure patrio*, t. II, Groningue, 1778. L'ancienne forme de la poésie ne s'est pas mieux conservée chez les populations plus septentrionales, quoiqu'il y ait des intentions évidentes d'allitération dans la *Chronique* rimée danoise et dans plusieurs ballades populaires :

der ligger en Vold i Vesterhov, etc.

Danske Viser fra Middelalderen, t. I, p. 175.

thorkar Sitter i sina Säte.

Ap. *Iduna*, cah. VIII, 1824.

Voyez aussi passim, *Færöiske Qvader om Sigurd Fofnersbane og hans Aet.* En anglo-saxon, au contraire, l'allitération resta la base de la versification, sans y avoir toujours eu une régularité fort marquée; il semble même que l'on pouvait la remplacer par la rime finale, au moins trouve-t-on quelquefois des vers rimant ensemble sans aucune trace d'allitération :

Næs se flota swa rang,
Ne se here swa strang,

Chronique saxonne, anno 975.

et elle est souvent à peine sensible. Elle

idées bien plutôt que sur celui des sons. L'intelligence devait sentir que le rapport des mots ne se bornait point à une res-

n'en fut pas moins le principe de la plus ancienne poésie anglaise, comme on le voit dans la traduction du *Brut*, par Layamon (vers 1180; elle y manque cependant quelquefois), le roman de *Sir Tristrem*, *Vision of Pierce Plowman* (vers 1362, par Robert Langland, qui serait le pseudonyme de John Malvern, si ce n'était le contraire), *Poem on the deposition of King Richard II* (1399), *William and the Werwolf*, etc. Mone a même dit (*Reinardus Vulpes*, p. 314) que ce ne fut qu'au 15e siècle que l'imitation de la poésie des trouvères remplaça l'allitération par un autre principe. Pendant quelque temps, on l'employa concurremment avec la rime (dans le *Pistill of swete Susanne* de Huchown ou Hugh of the Palace, qui vivait à la fin du 14e siècle, et dans plusieurs autres petits poëmes encore plus anciens; voyez Hickes, *Anglo-Saxonica grammatica*, ch. XXIV, p. 222; Warton, t. I, p. 28; *Altdeutsche Blätter*, t. II, p. 145, etc.), puis elle disparut graduellement, quoiqu'on la trouve encore, pendant le 16e siècle, dans un assez grand nombre de poésies populaires, comme le *Scottish field* par Leich de Baguleigh, et le *Little John Nobody* (ap. Percy, t. II, p. 134), qui ne remonte qu'à 1550. Le *Scotch prophecies* est même du 17e siècle, mais peut-être est-ce une imitation de la versification écossaise, qui conserva plus longtemps l'allitération; voyez *The tretis of the twa marriit women and the wedo* par Dunbar, qui vivait au milieu du 16e siècle, et le témoignage positif de Chaucer :

But trusteth wel, I am a sotherne man,
I cannot geste rem, ram, ruf but my letter,
And, God wote, rime hold I but litel better.

On a prétendu que l'allitération était aussi la base de la versification celtique; mais les populations que l'on croit descendre des aborigènes nous semblent plutôt l'avoir empruntée aux races gothiques. Au moins les plus anciennes poésies galliques que nous connaissions n'en ont point de systématique (voyez les tercets mystiques, ap. Daviès, *Celtic researches*, p. 251, le *Cad goddeu* de Taliesin, ap. *Myvyrian archaiology of Wales*, t. I, p. 28, et le fragment publié par Lhuyd, *Archaelogia britannica*, p. 221, et expliqué par Davies, *Celtic researches*, p. 213); et Rhees (Rhaesus), qui en avait beaucoup plus vu que nous, dit en termes positifs : Veteres etenim poetae in suis carminibus, nullo fere consonantium inter se concentu exacto aut symphonia utebantur; *Linguae cymraecae institutiones*, p. 170. Mais on la trouve déjà dans les poésies de Llywarch Hên, qui remontent au moins au 12e siècle, et au 6e, suivant les antiquaires du pays de Galles :

gorwyn Blaen Brwyn-Brigawg wydd,
pan Dyner Dan obenydd—
meddwl Serchog Syberw vydd.

Tercet 22e, ap. *Myvyrian Archaiology*, t. I, p. 122.

On en poussa même si loin la recherche, qu'on faisait allitérer toutes les consonnes des deux hémistiches :

a'CHuDyNNau brwyn o GHeiD aNNerch
 1 2 3 1 2 3
i GLaeRBHaRdh eGLuRBHeRch.
 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5

Ap. Rhaesus, p. 167.

L'allitération devint si générale, que sous Henri II (de 1154 à 1189) on regardait comme grossière toute œuvre en prose et en vers où elle ne se trouvait pas; Giraldus Cambrensis, *Cambriae descriptio*, ap. Camden, *Anglica a veteribus scripta* p. 889, éd. de 1601. Les plus anciennes poésies irlandaises n'étaient pas non plus allitérées : au moins dans l'hymne à saint Patrice, attribuée à Fiec, que l'on fait remonter sans preuve suffisante jusqu'au 6e siècle, la versification ne se base que sur le nombre des syllabes et l'assonance des vers pairs :

Genair Patric i Nemthur
Asseadh adfet hi scEIAIbh,
Macan se mbliadhan dece
An tan do breth fo dhErAIb.

Ap. O' Connor, *Rerum hibernicarum scriptores*, introd. p. 90.

Mais, dans un poëme historique composé vers 1057, l'allitération a déjà une régularité systématique :

ro ionnarb a BHrathair Bras
britus tar muir Niocht Namhuas

semblance accidentelle de forme; une liaison véritable résultait de leur signification elle-même : la correspon-

ro ghabb briotus Albain Ain
go roinn Fiaghnach Fothudain.

Ap. Conybeare, *Illustrations of anglo-saxon poetry*, p. LX.

Elle tombe sur les deux derniers mots de chaque vers, mais leur liaison n'est pas suffisante dans le premier; le BH qui est une lettre légère, ne devrait pas allitérer avec la dure B. Plus tard, on la multiplia sous toutes les formes, comme dans la poésie gallique, pour le seul plaisir de vaincre les difficultés, et on l'adopta même en prose. Non parvae est apud nos (Hibernos) in oratione elegantiae schema quod *paromoeon*, id est assimile dicitur : quoties multae dictiones, ab eadem litera incipientes, ex ordine collocantur; O'Flaherty, *Ogyges*, part. III, ch. 30, p. 242, ap. Warton, t. II, p. 148. La poésie erse qui nous est parvenue est, au moins dans sa forme, trop récente pour nous autoriser à rien conclure des allitérations qui s'y trouvent. Il est certain cependant que la versification y avait une forme particulière, puisque Adamaun, qui de 679 à 704 fut abbé d'un monastère de l'île de Hy, parle d'un poëte antérieur, appelé Cronan, qui ex more suae artis cantica modulabiliter decantabat. Quant à la poésie armoricaine, qui à la vérité, sauf le *Buhez santez Nonn*, ne nous paraît pas fort ancienne, le rapport des lettres n'y a rien de systématique; les vers y sont liés presque indifféremment par des rimes plates ou croisées; mais la grande quantité de mots latins qui s'y trouvent avec des altérations semblables à celles que leur faisaient subir les troubadours et les trouvères ne permet pas de croire que l'ancienne versification bretonne y eût conservé toute sa pureté. Les langues dérivées du latin ne pouvant avoir l'accent sur la première syllabe des mots, l'allitération n'y aurait été qu'un jeu de mots puéril (voyez Rutebeuf, *Diz des Cordeliers*, t. I, p. 181; *Miracles de Theophile*, t. II, p. 96; *Romans de la violette*, v. 3171; Gautier de Coinsi, *Miracles de Théophile*, au commencement, MS. B. R., nº 2710, Fonds de la Vallière, etc.); aussi ne sert-elle de base à aucun poëme français, quoique les anciens écrivains qui ont traité de la versification reconnaissent une *rime senée*, qui consistait à commencer par la même lettre tous les mots de chaque vers. Les affectations de toute espèce sont trop communes en italien pour que l'allitération ne s'y rencontre point quelquefois (dans plusieurs passages du *Patafio* de Brunetto Latini, pendant le 13ᵉ siècle; dans un sonnet de Dello da Signa, pendant le 14ᵉ; dans le *Stanze amorose* de Fabio Marretti, au milieu du 16ᵉ; dans le *Rime* de Ludovico Leporeo pendant le 17ᵉ; etc.); nous ne citerons, comme exemple, que le commencement d'une épître de Circé à Ulysse, par Luca Pulci, qui vivait dans le 15ᵉ siècle :

Ulisse o lasso, o dolce amore f' moro,
Se parci parci, qui armento hor' monta,
In selva salvo à me più caro coro.
Ninfa non fu à Circe chente conta;
Se bella, ne Sibilla fassi, o fessi,
Donne, o danne, che Febo offranto affronta.
Et altre oltre à costoro chi disse odessi
Di fama fumo in ogni strada, et strida :
Felice mi fè luce in sasso e sessi.
Ambra, ombra eccelsa vienne il guado guida;
Al passo, i posso in ogni forma farmi,
Pesce e qui pasce d'ogni grado et grida; etc.

Quelques exemples s'en trouvent aussi en provençal (ap. Raynouard, *Poésies des troubadours*, t. III, p. 15, 19, 440, t. IV, pr 389; et Diez, *Poesie der Troubadours*, p. 102, note 1); mais ils sont tellement rares qu'on y doit voir plutôt des jeux d'esprit ou des essais d'harmonie imitative que les conséquences d'un système de versification. Nous en dirons autant des vers espagnols allitérés, quoique Juan de la Encina ait dit : Hay otra gala de trovar que llamamos *reiterado*, que es tornar cada pie sobre una palabra; *Arte de trobar*, ch. VIII. Il n'est presque aucune littérature où nous ne puissions indiquer quelques traces d'allitération (voyez *Génèse*, ch. XLIX, v. 19; *Juges*, ch. V, v. 30; ch. XIV, v. 14; Jones, *Poeseos asiaticae commentaria*, p. 164-167, éd. d'Eichorn; la quatrième mer du هفت قلزم du roi

dance des sons ne faisait qu'appeler l'attention sur l'harmonie des idées (1). La consonnance ne pouvait d'ailleurs être parfaite. Dans les langues analytiques, où les mots sont liés ensemble par des particules sans valeur intrinsèque pour l'intelligence, et par conséquent sans accent, l'allitération n'eût été qu'un frivole jeu de mots, qui souvent même serait passé inaperçu; elle n'était possible que dans les idiomes fortement accentués qui exprimaient les rapports et les modifications des idées par des affixes ou des préfixes. Quelle que fût la diversité de ces flexions, elles étaient trop multipliées pour ne pas amener de fréquentes consonnances entre les désinences et les augments des mots. Ces consonnances se reproduisaient dans presque toutes les phrases, sans régularité ni raison; elles auraient bientôt détruit le rhythme, si l'on eût pu les confondre avec les rapports essentiels qui lui servaient de base (2). La première règle exigeait ainsi que l'allitération se distinguât d'une concordance accidentelle de sons, et l'on

d'Oude; *Asiatik researches*, t. X, p. 402, et le petit poëme Magyar de Dayka, intitulé : *A' hû Leanika*, etc.); mais elle ne nous semble résulter d'un système que dans la poésie finnoise (Genus carminis nobis est peculiare, numero syllabarum octo glyconico simile, sed neglecta quantitate amant sive omnes, sive alternae versus voces, eamdem litteram initialem vel etiam syllabam; Juslen, *Fennici lexici tentamen*, préface; voyez aussi Porthan, *De poesi fennica*, et Schröter, *Finnische Runen*), et peut-être dans la poésie carthaginoise. Au moins est-il fort remarquable que dans les vers du *Poenulus* (act. V, sc. 1), tels que Bochart les a restitués dans son *Canaan* :

n'yth alonim valonuth Sicorath jismacon Sith
chy-mlachai jythmu Mitslia Mittebariim ischi.
liphorcaneth Yth beni Ith jad Adi Ubinuthai
birua rob syllohom Alonim Ubymisyrtohom,
bytlim moth Ynoth Othi helech Antidamarchon
ys Sydeli; brim tyfel yth CHlli SCHontem liphul.

Opera, t. I, col. 722, éd. de 1707.

le dernier ou l'avant-dernier mot soient toujours liés par l'allitération à un mot antérieur. Il semble aussi que l'allitération ne fut pas étrangère à la poésie arabe primitive, car le *ravia*, la partie essentielle de la rime, en est la dernière consonne; et l'on sait que les poëtes indiens la recherchaient quelquefois; voyez Yates, *Asiatik researches*, t. XX, p. 135, et Lassen, ap. *Gitagovinda*, préface.

(1) Quand cette règle fut violée, c'est que la corruption de la langue ou des recherches purement musicales avaient fait perdre de vue le principe de l'allitération.

(2) Ainsi, par exemple, dans le dernier vers du fragment de *Hiltibraht enti Hadhubraht*, c'est la seconde consonne de *gi-uuigan* qui est liée par l'allitération :

giUUigan ni ti UUambnum.

Nous citerons encore le premier vers du *Wessobrunner Gebet:*

dat gaFregin ih mit Firahim.

n'empêchait de les confondre qu'en rendant la liaison des accents plus sensible à l'intelligence qu'à l'oreille. C'était assez, pour la marquer, de l'élévation de la voix et d'une articulation semblable; loin de reproduire les voyelles qui suivaient la consonne allitérante, on évitait d'établir, par leur répétition, un rapport trop musical (1). Tous les radicaux qui commençaient par une voyelle allitéraient même suffisamment; l'espèce d'aspiration que nécessitait l'élévation de la voix, les liait ensemble d'une manière assez sensible (2). L'identité des consonnes elles-mêmes n'était pas toujours nécessaire; le but était rempli quand l'harmonie des mots exprimait celle des idées, et, suivant les rapports que l'on percevait entre les sons des lettres, on en faisait allitérer de différentes (3),

(1) Cette règle n'a été remarquée par personne : mais l'étude d'une grande quantité de vers allitérés nous a convaincu qu'elle était presque toujours observée dans les plus vieilles poésies; on ne s'en écarta que lorsque l'introduction de l'assonance et de la rime eut appris à rechercher les sons pour eux-mêmes. Nous citerons comme exemple la strophe XXXVII du *Völu-spa :*

Fylliz Fiörvi
Feigra manna
Rydr Ragna siat
Raudom dreira.
Svört verda Solscin
of Sumor eptir.
Vedr öll Valynd
Vitod er enn edr hvat.

Cependant les voyelles pouvaient être les mêmes lorsqu'elles étaient immédiatement précédées d'une consonne qui n'allitérait point, comme dans *blod* et *bora*, *fadr* et *flaska*, *slattr* et *snak*.

(2) Rask avait fort bien remarqué qu'il était même nécessaire que les voyelles allitérantes fussent différentes; *Kortfattet Vejledning til det oldnordiske Sprog*, p. 74; il aurait dû seulement ajouter que les diphthongues, ayant un son plus prolongé que les simples voyelles, ne pouvaient allitérer qu'ensemble. En gallique, des voyelles différentes entraient fort bien dans les *cymheriada* (lettres initiales de chaque vers qui devaient allitérer), mais leur diversité n'était pas nécessaire; nous avons déjà dit que l'allitération n'y était pas sortie naturellement du génie de la langue.

(3) Les exemples en sont cependant trop rares en islandais pour que nous en puissions inférer qu'une concordance aussi imparfaite y fût suffisante, mais ils sont assez nombreux dans les autres langues teutoniques pour ne pas laisser place au moindre doute. Ainsi, dans le *Hiltibraht enti Hadhubraht*, v. 18, P et B allitèrent; TH et D dans le vers 16, et dans le poëme de Heljand, p. 73, v. 30, et p. 140, v. 18, éd. de Schmeller; C et G dans le *Wessenbrunner Gebet*, v. 9; F et V dans le poëme sur le Jugement dernier que Schmeller a publié sous le nom de *Muspilli*, v. 10. Le H n'empêchait point l'allitération, qu'il précédât soit une voyelle, soit une consonne :

hliods bid Ec Allar
hElgar kindir.
Völu-spa, st. I, v. 1.

voyez aussi *Skalda*, p. 98; Heljand, p. 126, v. 14; p. 127, v. 15. Le J et le V n'empêchaient pas non plus l'allitération en islandais :

vEsall maþr
ok Illa skapi.
Hava-mal, st. XXII, v. 1.

En irlandais la concordance (*uaim*) avait lieu entre PH et F; le H et le FH, qui n'étaient que des signes d'aspiration, n'y mettaient point d'obstacle:

où l'on en répétait plusieurs sans se permettre le moindre changement (1).

Un rhythme aussi peu musical ne pouvait être fort sensible, et eût entièrement cessé de l'être si les mots sur lesquels portait l'allitération avaient été séparés par d'autres également marqués d'un accent (2). Eussent-ils été assez rapprochés pour que leur rapport fût facilement saisi, une suite de mots étrangers au rhythme en aurait bientôt obscurci l'harmonie (3) : un pareil système ne permettait de donner à chaque vers qu'un nombre fort restreint de syllabes (4). Aucun principe n'exigeait que ce nombre fût invariable, et que les lettres allitérantes occupassent une place déterminée (5). La prononciation des radicaux était la même partout ; leur forte accentuation dominait assez les autres syllabes pour frapper vivement l'oreille, et l'intelligence était trop préoccupée de la liaison des idées pour demander au rapport des sons une régularité systématique (6). Mais un pareil arbitraire ne pouvait

oglach do bhi ag Muire Mhoir
nach ttug Elteach na hOnoir.

Ap. Lhuyd, *Archaeologia Britannica*, p. 306.

On disait aussi fort bien :

do gheibb ar an Algh nIOdhuin,

parce que le N n'était point une lettre possessive. En gallique, P allitérait aussi avec B, C avec G, et D avec T ; Rhaesus, *Linguae cymraecae institutiones*, p. 274-275.

(1) En islandais, lorsque le S était suivi d'une autre consonne dont le son dominait le sien, comme K, P, T, il fallait que les deux lettres fussent répétées :

sær SKiölldungs nidr SKurum
SKöpt darradar lyptaz.

Cela avait lieu aussi en irlandais pour SH, SL, SM, SN, SR et pour TS, précédés de la particule *an*, parce qu'elle exigeait que le mot suivant commençât par un T, et que sans la répétition des deux lettres la concordance n'eût pas porté sur le radical.

(2) Les deux mots allitérants du premier membre n'étaient séparés par aucune syllabe accentuée ; mais, lorsque la lettre versifiante était connue, on pouvait, surtout dans la poésie narrative, dont le rhythme était plus long (dans le poëme de Cædmon, par exemple), admettre plusieurs autres radicaux.

(3) Voilà pourquoi le second membre commençait presque toujours par le mot allitérant ; quand d'autres le précédaient, ils ne devaient pas être accentués. Cette règle n'est cependant pas observée constamment dans les dernières poésies des Anglo-Saxons.

(4) Dans la plus ancienne mesure (le *fornyrdalag* scandinave et le vers anglo-saxon du *Beowulf* et de la *Chanson du Voyageur*) on n'admettait ordinairement que quatre syllabes, dont seulement deux étaient accentuées ; quelquefois cependant, surtout dans le second membre, on se permettait d'en ajouter deux ou trois autres.

(5) Dans les deux derniers vers (*comhad*) du quatrain irlandais, l'allitération devait cependant tomber sur le dernier mot ; mais cette nécessité n'avait point lieu dans les deux premiers (*leathrann*), et elle ne se trouve régulièrement dans aucune autre versification.

(6) L'arbitraire de la quantité per-

aboutir qu'à un rhythme vague qui se fût bientôt complétement effacé si le vers eût été brisé par quelque pause grammaticale, ou si la fin n'en eût été marquée par le sens (1).

Tous les mots liés ensemble ne devaient point être réunis dans un seul mètre ; l'unité du tout devenait bien plus sensible quand l'enchaînement de ses parties ne résultait pas seulement de la répétition du même rhythme, mais encore de liens positifs qui tombaient sous les sens. D'ailleurs, pour donner à la versification une harmonie suffisante, la nature peu musicale de l'allitération obligeait d'y ajouter des formes étrangères à son principe, et le moyen à la fois le plus puissant et le plus simple était une reproduction matérielle du mouvement rhythmique, ou du moins son rappel dans une seconde phrase semblable ; c'était l'établissement d'un parallélisme que l'on retrouve plus ou moins marqué dans tous les systèmes de versification, parce qu'il est dans la nature de la musique elle-même. Dans le premier membre (2), l'allitération exigeait au moins deux radicaux com-

mettait de prolonger assez les intonations pour que l'accent qui suivait immédiatement fût senti autant que le premier, et de glisser assez rapidement sur les syllabes qui les séparaient pour que leur liaison fût aisément perçue.

(1) Cependant, dans plusieurs poésies anglo-saxonnes, il y a une pause entre les deux lignes allitérantes, probablement pour marquer leur séparation. Quelquefois même le sens s'arrête au milieu de la seconde ligne, après une syllabe qui rime avec le dernier mot de la première ; mais cette association de la rime avec l'allitération et avec le rapport des accents prouve que le rhythme n'y était pas pur. Une césure semblable se retrouve même dans quelques vers du *Nibelunge Not* et dans d'autres poésies allemandes du 13e siècle.

(2) Une autre preuve convaincante que l'allitération portait sur deux parties différentes résulte encore du nom que les Islandais donnaient aux lettres allitérantes. Les deux premières s'appelaient *studler*, étais, soutiens, et la dernière *höfudstafr*, lettre dominante ; ce qui n'aurait eu aucun sens si elle avait été, dans le même vers, sur un pied d'égalité avec les autres. En gallique, chaque vers avait même un nom particulier ; le premier s'appelait *paladyrion* et le second *pennion*, et on ne peut les regarder comme ne formant qu'un seul vers, puisque l'hémistiche avait un nom différent, *braych* ou *penn*, bras. La nécessité d'une liaison quelconque des vers était si bien sentie, que les longs vers anglo-saxons, dont les lettres allitérantes ne se trouvaient pas dans deux parties distinctes, étaient liés ensemble par la rime ; chaque vers y rimait avec le premier hémistiche du vers suivant. Il y a d'ailleurs des rhythmes où les mots allitérants se trouvent dans une courte ligne qu'on ne peut réunir avec aucune autre, par exemple dans le *liodahattr* islandais, dans les tercets (*teirold*) galliques, et rien n'autorise à contester la légitimité d'une mesure que les écrivains de tous les temps ont reconnue et qu'on est forcé d'admettre pour quelques poëmes. Il est même fort remarquable qu'au lieu de lier ensemble les deux premiers vers, on pou-

mençant par une lettre semblable (1); mais dans le second; lorsque l'oreille était déjà frappée de leur rapport, pour le rappeler et continuer le rhythme, il ne fallait qu'un seul

vait leur donner à chacun deux lettres allitérantes comme au troisième :

Vegnest Verra
Berat maþr Borþi fra
enn se Ofdrykkia Avls.

Hava-mal, st. XII.

(Nous devons cependant dire que ces vers ne se trouvent pas dans tous les manuscrits et que des exemples semblables sont fort rares.) Les vers qui étaient liés ensemble par l'allitération conservaient si bien, chacun, une existence indépendante, que, suivant la remarque de Rask (*Kortfattet Vejledning til det oldnordiske Sprog*, nº 178), lorsqu'ils admettaient des rimes intérieures, non seulement ces rimes n'étaient pas identiques, mais elles changeaient ordinairement (sædvanlig) de caractère. Elles ne portaient dans le premier vers que sur les consonnes et y ajoutaient dans le second le rapport des voyelles. Sans doute MM. Grimm et Bergmann, qui veulent que l'on écrive dans une seule ligne toutes les parties qui allitèrent ensemble, se sont trop exclusivement préoccupés de formes récentes et corrompues, employées par des auteurs qui ne se rendaient plus compte de la théorie de la versification et ne cherchaient qu'à en éviter les difficultés. Ainsi, le poëme de Heljand, qui n'a que deux lettres allitérantes, doit évidemment être écrit comme si elles appartenaient aux deux hémistiches d'un même vers, et la même raison aurait dû empêcher M. Kemble, le dernier éditeur du *Beowulf*, de briser le poëme en petites lignes qui n'ont fort souvent qu'une seule lettre allitérante. Au moins, les différentes raisons que ces deux savants ont données à l'appui de leur opinion ne nous ont point paru convaincantes. El genere epico, a mi me parece, exige verso luengo y largo, y le repugna todo cortamiento o entrelazo, como que le destorbarian de su equilibrio y tranquilidad, y es inadmisible dexar casi encubiertos a los versos asonantes, en el fin de los quales todavia se concluye el pensamiento; J. Grimm, *Silva de romances viejos*, p. VII. La poésie n'est pas en réalité aussi nettement divisée en genres différents que le disent les faiseurs de théories; pendant long-temps la poésie lyrique surtout se mêla à toutes les autres. L'*Ægis-Drecka* et le *Valfþrudnis-mal* prouvent d'ailleurs sans réplique que les anciens poëmes scandinaves admettaient de petits vers. Hierzu tritt der entscheidende Grund, das die jedesmal angeschlagne Alliteration sich immer erst mit der ganzen Zeile verlauft und beruhigt, die zweite Hälfte des Verses aber, indem sie nur einen Anlaut, die erste dagegen in der Regel zwei aufnimmt, merklichen Abstand von der ersten Hälfte bildet, ungefähr wie auch im Hexameter die nach dem Einschnitte folgenden Silben den ihm vorausgehenden ungleich sind. Löst man zwei alliterirende Langzeilen in vier Kurze auf, so entsprechen sich diese keineswegs untereinander, vielmehr gleicht die erste der dritten, die zweite der vierten; woraus klar hervorgeht, dass die erste und zweite ein System machen und zusammengefasst sein wollen, wie die dritte und vierte; Grimm, *Andreas und Elene*, p. LVI. Si ce raisonnement était juste, l'hexamètre et le pentamètre ne feraient qu'un seul *système* et devraient être écrits en une seule ligne. Wären kurze Zeilen das wirkliche Metrum, so müsten sie sowol jeden Reimbuchstab in ihrem eignen Umfang abschliessen, als auch im ganzen Gedicht einen gerade oder ungerade Zahl erfüllen können. Nie aber ist letzteres der Fall, zum deutlichen Beweis, dass immer ein Paar Kurzzeilen verbunden steht, folglich eine Langzeile bildet; Grimm, *Andreas und Elene*, p. LVII. Il résulterait de ce raisonnement que l'on devrait ou écrire en une seule ligne les vers qui riment ensemble, quand il y en aurait cinquante, comme dans nos vieux poëmes, ou terminer les poëmes par un vers qui ne rimerait avec aucun autre.

(1) Il était trop court pour en admettre davantage.

mot accentué qui allitérât avec les premiers (1). Loin donc que plusieurs commencements différents eussent donné à la versification une harmonie plus prononcée, chacune fût restée moins présente à la pensée, et l'on n'aurait plus rattaché aussi facilement la fin du distique à son commencement (2). On devait même éviter de plus multiplier dans un vers que dans un autre les lettres qui allitéraient ensemble; le rhythme était si peu sensible, que la moindre différence dans ses éléments eût suffi pour empêcher l'oreille de le reconnaître (3).

(1) Le *Liodahattr* en est une preuve évidente. Les strophes n'y ont que six vers, divisés en deux tercets: les deux premiers vers de chacun allitéraient ensemble et le troisième devait avoir deux autres lettres allitérantes; mais on se contentait d'une seule lorsque la même allitération unissait les trois vers: voyez le *Vafthrudnis mal*, str. IV, et l'*Egisdrecka*, str. IV. Cela avait lieu aussi en anglais, comme on le voit dans une satire du 13e siècle, citée par Guest, *History of english rhythms*, t. II, p. 102:

nou beoth Capel-Clawers
with Shame to Shrude;
hue Bukeôh heom wyth Botouns,
ase hit were a Brude,
with Lowe Lacede shon
of an Hayre Hude;
hue Piketh of hore Provendre
al huere Prude.

Chaque ligne a deux lettres allitérantes, excepté la quatrième et la huitième, qui n'en ont qu'une, parce qu'elle allitère avec la ligne précédente.

(2) La versification n'aurait pas non plus été aussi expressive; les allitérations différentes se seraient appuyées sur des idées diverses, et l'impression qu'elles devaient produire sur l'intelligence n'aurait plus eu la même force. Aussi, dans la versification gallique et irlandaise, où chaque vers avait souvent plusieurs espèces d'allitération, était-on obligé de marquer le rhythme par des assonances intérieures ou des rimes finales: l'esprit d'affectation qui caractérisait la poésie artistique n'en était pas la seule cause. Cette règle n'est cependant pas sans exception, nous citerons comme exemple:

[illegible] ok [illegible]
[illegible]
[illegible]-mal, st. XIV, v. [illegible].
[illegible] : [illegible]
[illegible], v. [illegible]

Un fait semblable avait lieu dans les poésies du moyen âge, où les vers étaient liés deux à deux: quand le troisième rimait avec les précédents, le rhythme était complet sans qu'il fût nécessaire de le lier avec un quatrième. Ainsi, Skelton, qui vivait cependant au commencement du 16e siècle, disait dans sa description de l'Envie:

His feule semblaunte
Al displeasaunte,
When other are glad,
Than is hee sad,
Frentike and mad;
His tounge never styll
For to saye yll.

(3) L'auteur de *Vision of Pierce Plowman* cherchait au contraire à les multiplier le plus possible; il disait:

with Depe Dykys and Dyrke, and Dreadful of syght;
a Fayr Feld Ful of Folk Fond I there betwene.

Mais évidemment sa mesure était le vers de onze syllabes, divisés en deux par une césure après la sixième; l'allitération n'était qu'un hors d'œuvre qu'il employait de la manière la plus irrégulière, et ne craignait même pas de négliger entièrement, comme dans ce vers:

And as I behold on hey, est on to the sonne.

Une autre règle que les critiques n'ont point remarquée, et que les derniers poètes n'ont pas toujours observée,

Lorsque la poésie ne se borna plus à des élans lyriques, mais se complut à peindre de vagues impressions ou à développer des sentiments individuels avec toutes leurs nuances et leur mille petites excentricités, des vers aussi brisés ne lui convenaient plus; ils imprimaient à la pensée un mouvement trop heurté et trop fortement caractérisé. Un rhythme peu musical ne pouvait d'ailleurs s'associer aux efforts des imaginations passionnées; au lieu d'ajouter à l'impression d'un sentiment, il ne concourait qu'à l'expression des idées (1), et contrariait à la fois, par son uniformité, des tendances tour à tour vives et mélancoliques. Tant que, peu accessible à ces délicatesses de pensées qu'une civilisation plus perfectionnée amène nécessairement avec elle, l'intelligence ne se préoccupa que de l'idée elle-même dans sa simplicité primitive, le radical conserva toute sa suprématie; mais lorsqu'une analyse plus fine multiplia les nuances de l'expression et donna souvent moins d'importance à l'idée qu'à sa modification, l'allitération, en appelant continuellement l'attention sur le radical, mit en désaccord réel l'accentuation du rhythme avec celle de la pensée. Le vocabulaire primitif devint insuffisant, il fallut adopter des mots nouveaux dont le radical n'était pas toujours initial et monosyllabique; les anciens mots parurent trop longs, trop lourds, et des contractions allongèrent la syllabe finale et déplacèrent l'accent: l'allitération n'était plus qu'une puérile affectation à laquelle l'oreille elle-même ne rattachait aucun sentiment de plaisir. On voulut donc donner au rhythme un caractère plus prononcé, et, pour n'y pas introduire un nouveau principe qui l'eût encore rendu plus obscur, on ajouta à l'allitération la consonnance du radical (2),

voulait que l'allitération ne portât pas deux fois de suite sur la même lettre.

(1) Son action était même fort limitée; il fallait que la pièce fût courte, qu'elle ne roulât que sur une seule idée, et que l'allitération rappelât souvent le mot qui la rend d'ordinaire, comme dans le sonnet de W. von Schlegel sur l'amour: Was ist die Liebe? les't es zart geschrieben, qui finit par ce vers expressif :

Wo Liebe lebt und labt ist lieb das Leben.

(2) Cela prouve encore ce que nous disions tout à l'heure sur la nécessité de

le rapport des consonnes qui le terminaient (1). Mais leur son était si faiblement articulé, que cette concordance eût souvent passé inaperçue, si l'on n'y avait ajouté l'assonance, la similitude des voyelles (2). A cette cause se joignit le développement du sentiment musical (3), dont les exigences firent bientôt substituer l'harmonie des sons au rapport des articulations (4). D'ailleurs, l'affaiblissement progressif de l'accent tonique confondit insensiblement la première syllabe avec les autres, et la dernière en fut de plus en plus distinguée par la pause qui séparait les mots : ce fut donc sur elle que dut se baser la versification (5). L'expression en faisait même une nécessité ; c'était la seule syllabe que n'affectât jamais l'accent

partager les lettres allitérantes en deux lignes différentes : lorsque l'assonance est parfaite, elle n'est presque jamais la même dans les deux parties du distique (voyez les exemples cités par Olafsen, *Om Nordens gamle Digtekonst*, p. 60 et 61), ce qui certainement n'aurait pas eu lieu si elles n'avaient eu, chacune, une existence indépendante.

(1) On l'appelait en islandais *hending;* il n'exigeait que la concordance des consonnes. Il semble seulement, quoique la règle ne soit pas sans exception, que, lorsque le radical finissait par une seule consonne, cette consonne devait être précédée de deux voyelles exprimées ou réunies dans un seul caractère, Æ où Ö, et se reproduire sans aucun changement dans les deux lignes liées par l'allitération.

(2) C'est ce qu'on nommait en islandais *adalhending*, assonance parfaite. Toutes ces formes n'étaient pas en réalité aussi tranchées qu'on pourrait le conclure des raisonnements de la théorie; ainsi, à une époque encore assez récente, la rime et l'allitération étaient visiblement associées ensemble dans la poésie suédoise :

the Kalla mik Klipping i Samma Stund,
Forty jak Fann opä thet Fund :
jak kliffte ok hufwud aff så Mången Man
sem til Wårildz ända Wål minnas kan.

Rim-Kronika, p. 59f.

(3) Peut-être cependant fut-il moins hâtif et moins rapide qu'on ne le croit ordinairement ; au moins le provençal a trop de monosyllabes et de consonnes finales pour être considéré comme une langue musicale. Arnaut Daniel, un des plus vieux troubadours, semble souvent avoir cherché à donner de la dureté à ses vers, et sans doute l'accent tonique était fortement prononcé ; il devait avoir une signification grammaticale, et distinguer un grand nombre d'homonymes qu'une même prononciation aurait confondus.

(4) Les minnesänger faisaient même quelquefois allitérer les voyelles au commencement et à la fin de chaque vers ; voyez Grimm, *Ueber den altdeutschen Meistergesang*, p. 54-57, et Benecke, *Beyträge zur Kenntniss der altdeutschen Sprache*, nº 516.

(5) On appela cette concordance finale *rime intérieure*. Tantôt, comme dans les vers *léonins* latins et les *mozarra* persans, c'est le dernier mot qui rime avec un autre (cette forme se trouve même en sanscrit dans le *Ciratarjuniya*, de Bharavi ; voyez entre autres le dix-huitième sloka). Tantôt les deux syllabes rimantes sont dans l'intérieur du même vers, ainsi que dans ces vers du *Hortus deliciarum* de l'abbesse Herrad, qui vivait dans le 12ᵉ siècle :

Cunota *ruunt*, velut unda *fluunt*, nihil est sine naevo ;
Quid var*iabile*, quid nece *labile*, coepit ab aevo ;
Vita *brevis*, velut aura *levis*, non est diuturna ;
Mors *sitiens*, mors *esuriens*, nes claudit in urna.

oratoire, et, pour rendre le rhythme plus sensible, il en fallait placer les bases là où rien ne pouvait le dominer ni par conséquent l'obscurcir (1).

Des raisons purement philologiques ne furent pas moins impérieuses. Aucune idée essentielle ne modifiait les terminaisons ; il ne s'y rattachait qu'un sentiment d'euphonie qui, en les subordonnant au plaisir de l'oreille, empêchait qu'elles ne fussent aussi variées que les radicaux, et dans la versification allitérée les vers étaient moins longs et les correspondances de lettres plus multipliées. A moins de sacrifier complétement les idées aux nécessités du rhythme,

Cette espèce de vers avait même un nom particulier en gallique ; on l'appelait *prôst* :

Cae a gebh*ais* dawng*ais* doe,
Cubh*ydh* cobhr*ydh* rôdh erbhai :
Yn eilgr*oes* i m'*oes* a' mwy,
Annwylgr*air* cow*air* yw'r cae.

Ap. Rhaesus, *Linguae cymraecae institutiones*, p. 173.

(Nous avons remplacé le Ɣ par l'Y et le ɷ par le W.) Elle avait aussi un nom en espagnol : Juan de la Encina disait à la fin du 15e siècle : Hay otra gala que se llama *multiplicado*, que es quando en un pie van muchos consonantes, asi como una copla que dice :

Desear gozar amar
Con dolor amor tenor ; etc.

Ces vers s'appelaient en italien *rimes à la provençale* (voyez Crescimbeni, *Commentarj*, t. I, p. 44) ; on en trouve dès le 13e siècle dans un sonnet de Pucciandone Martello (ap. Reddi, *Bacco in Toscana*, notes, p. 115), et, à la fin du 17e, Ludovico Leporeo composa en ce rhythme un gros volume de poésies. Tantôt les rimes sont dans deux vers différents comme dans la deuxième églogue de Garcilaso :

Escucha pues un rato, y diré *cosas*
Estranas y espant*osas* poco a poco.
Ninfas à vos invoco : verdes *Faunos*,
Satiros y Silv*anos*, soltad *todos*
Mi lengua en dulces m*odos* y sut*iles* ;
Que ni los pastor*iles*, ni el av*ena*,
Ni la zampoña su*ena* como quiero, etc.

Il y en a aussi quelques exemples dans le *Hortus deliciarum*, que nous citions au commencement de cette note :

Mundus abit sine mund*itia* nec *sorde* carebit
Illius hic in amic*itia* qui *corde* manebit.

Ils sont beaucoup plus rares en provençal, quoiqu'il s'en trouve un dans une ode de Peire Milon, ap. de Rochegude, *Parnasse occitanien*, p. 379. Frederich von Schlegel a employé aussi cette forme de vers dans le *Wasserfall* :

Wenn langsam Welle sich an Welle schl*iesset*,
Im breiten Bette fl*iesset* still das L*eben*,
Wird jeder Wunsch verschw*eben* in den *einen* :
Nichts soll des Daseins r*einen* Fluss dir stören, etc.

(1) Les règles de l'allitération devaient s'appliquer plus rigoureusement encore à l'assonance, car elle était moins sensible. Il fallait ainsi que le vers fût fort court et qu'aucune consonnance ne rendît le rhythme irrégulier ; il reste même alors si obscur, qu'une seule voyelle assonante ne suffit pas (si les plus vieilles romances espagnoles n'en ont qu'une, c'est que le chant en marquait la mesure) et qu'elle doit se reproduire pendant toute la pièce (les exceptions à cette règle sont fort rares dans les pièces lyriques et les ballades ; nous citerons cependant une romance populaire sur les Enfants de Lara : A Calatrava la Vieja, ap. Duran, *Romances caballerescos*, Part. II, p. 3 ; la première partie assonne en O et la seconde en A). Les assonances ne peuvent non plus être croisées, comme les rimes : l'oreille ne les sentirait plus assez ; quand la musique n'a plus été aussi intimement associée à la poésie, on a renoncé aux licences des an-

ce système exigeait un vocabulaire fort riche, une nombreuse synonymie; il lui fallait retenir les mots tombés en désuétude dans le langage ordinaire, en emprunter de nouveaux aux autres idiomes, et innover dans les formes habituelles de la syntaxe par les ellipses les plus hardies (1). De nombreuses obscurités en étaient la conséquence nécessaire, et les poëtes qui voulaient être compris des masses furent obligés de donner à la versification des bases différentes.

Au lieu de faire allitérer les radicaux, on lia les terminaisons ensemble, et ce changement en amena plusieurs autres à sa suite. Aucune articulation fortement accentuée ne rendait les consonnes dominantes; la liaison dut ainsi porter de préférence sur les voyelles (2), et les langues modernes, dont l'esprit était le plus opposé à une pareille assonance, l'adoptèrent (3), quelquefois même d'une ma-

ciens poëtes (nous citerons entre autres Rabbi don Santo de Carrion, qui florissait en 1360; il composait en vers de sept syllabes, à assonance croisée, et réunis en quatrains). La liaison des sons n'est pas non plus assez marquée pour suppléer à celle des idées; il faut que les mots appartiennent au même mouvement d'esprit et que l'on saisisse aisément quelque rapport entre leur signification.

(1) C'est la principale cause du vocabulaire poétique des skaldes. Voilà pourquoi Robert of Brunne (Mannyng) s'élève contre le *quainte inglis*, le *strange speche* de quelques poëtes; on n'en saurait douter, puisqu'il ajoute :

For (in) it ere names selcouthe,
That ere not used now in mouthe.

(2) En allemand, cependant, quelquefois la liaison ne porte que sur la consonne finale; ainsi, dans le *Lied an die Jungfrau Maria* (ap. Hoffmann, *Geschichte des deutschen Kirchenliedes*, p. 23), *mandalon* rime avec *edile*, *andern* avec *dornen*; dans la traduction du roman flamand d'*Ogier de Danemark*, par Jan de Clerk, *wol* rime aussi avec *fell* et *zale*, *davon* avec *gewan*, etc. (ap. Mone, *Uebersicht der alt-niederländischen Volks-Literatur*, p. 39). De nos jours encore, dans sa traduction de *Hudibras*, Soltau n'a fait porter la rime que sur des consonnes; *konnte* y rime avec *sandte*, *Rand* avec *Wund*, *Sonne* avec *entrönne*.

(3) On en trouve même en latin, où les flexions rendaient cependant la rime si facile :

Noli, virgo Rahel, noli dulcissima mater,
Pro nece parvorum fletus retinere dolorum.

Interfectio Puerorum, ap. Wright, *Early mysteries*, p. 29.

Voyez aussi le *Victimae paschali*, le *Pange lingua*, et une dissertation anonyme d'Andres Belle : *Uso antiguo de la rima asonante en la poesia latina de la media edad y en la francesa*, insérée dans le *Repertorio americano*, t. II, p. 21-33. Quoique dans les langues germaniques les voyelles fussent bien moins accentuées que les consonnes, les poëtes se contentaient quelquefois d'une simple assonance :

Sie sehet in gerne un iz ist ir liep
Die bote der ne sumete nicht.

Aller hande spise harte vile
Darzu gebot sie daz man ire.

Sva man der sicheinen vunde,
Daz man ire die gewune,
Den wolde sie ir almusen geben,
Daz tet sie alliz durch den degen,
Ob her irgen lebende were,
Daz in ire got wider gebe.

Grave Ruodolf (de 1170 à 73), f. G, l. 6, 19, 21.

nière systématique (1). Qu'elles fussent dérivées du gothique ou du latin, en devenant analytiques, elles contractèrent presque toujours les terminaisons, et le son des voyelles finales y fut étouffé sous les consonnes (2). Cette contraction

On en trouve aussi des exemples dans le *Krist* d'Otfrid (*sconi* et *wari*; *sange* et *hiwilonne*), dans le *Kaiserchronik* (du 12e siècle, *mannen* et *alle*, *uoben* et *gnuoge*, *veigen* et *leide*; ap. Mone, *Otnit*, p. 58), dans le *Von des todes gehügede*, de Heinrich (antérieur à 1163), le *Marienleben* du prêtre Wernher (1173), dans un *Cantique de Pâques* (ap. Mannesses, *Sammlung von Minnesingern*, t. II, p. 229, col. 2), etc. De pareilles rimes sont plus rares dans la poésie flamande; cependant *staf* rime avec *slach* dans le *Reinaert de Vos*, v. 811; *graven* avec *besagen* dans le *Riimkronik* de Jan van Heelu, v. 5679; *rocke* avec *cnoppe* dans le *Wisselau der Bär*, ap. Mone, *Uebersicht*, p. 35. Plusieurs poëmes allemands modernes ont évidemment des assonances systématiques; entre autres le *Zauberliebe* d'Apel, le *Vögel* de Fr. von Schlegel, ses romances sur Roland, et plusieurs passages de sa tragédie d'*Alarcos*. Ce fut d'abord la seule rime que connût la poésie française. Le vieux poëme de *Charlemagne*, la *Chanson de Roland*, les *Enfances Ogier* par Raimbers de Paris, le *Romans Garin le Loherain*, *Doon de la Roche*, *Bele Erembors*, ap. P. Paris, *Romancéro françois*, p. 49, etc., sont assonés, et le même système a souvent été suivi depuis dans des chansons populaires. Nous ne citerons que celle rapportée par Molière dans le *Misanthrope*:

Si le roi m'avait donné
Paris, sa grand'ville,
Et qu'il m'eut fallu quitter
L'amour de ma *mie*, etc.

La rime par assonance avait même autrefois un nom particulier: «*Rime engoret* est quand les dernières syllabes de la ligne participent en aucunes lettres; exemple:

C'est le lict de nostre coute,
On le fait quant on se couche.»

Henry de Croy, *Art et science de rhétorique*, f. B, II, recto.

Les poëtes provençaux prenaient quelquefois la même licence:

Qu'illi non creseron ben al dit de lor segnor,
Ma temian que las aygas nehesan encar lo mont.

Nobla leyczon, v. 116 et 117.

honor rime avec *temptation*, v. 95 et 96; *endreyceson* avec *gardar* et *celestial*, v. 158, 159 et 160, etc. La versification irlandaise admettait aussi l'assonance, qu'elle appelait *amus*; mais elle exigeait qu'il y eût le même nombre de syllabes dans les deux mots. L'assonance a lieu aussi dans la poésie cingalaise; le rapport des sons y semble suffisant quand les quatre vers de chaque quatrain se terminent par la même lettre.

(1) Elle ne s'est conservée que dans le portugais et dans l'espagnol. La multiplicité des terminaisons, qui d'après une note d'Yriarte, dans son poëme sur la musique, se montent à près de 3900, empêcha vraisemblablement cette dernière langue de conserver la rime entière que ses premiers poëtes avaient adoptée (v. les œuvres de l'archiprêtre de Hita, de Gonzalez de Berceo, le *Poema de Alexandro*, le *Vida de santa Maria Egipciaqua*, le *Laberinto* de Juan de Mena et Sarmiento, *Memorias para la historia de la poesia y poetas españolas*, p. 171). La rime eût été trop difficile, et l'habitude lui fit préférer l'assonance: Todos los que escribieron comedias usaron por lo comun el verso castellano de ocho silabas... Yo no conozco en Europa verso tan apropiado para ellas, especialmente el de asonantes; Luzan, *La poetica*, t. I, p. 23. Martinez de la Rosa parle aussi de la dura ley de una rima perfecta, et lui préfère l'assonance; *Obras*, t. I, p. 195.

(2) Nous n'exceptons pas même l'italien; la voyelle qui y termine presque tous les mots est purement euphonique; elle fut ajoutée après la contraction pour empêcher le concours des consonnes d'être trop rude; voilà pourquoi l'accent aigu n'y porte jamais sur la dernière syllabe, et loin d'être un signe d'accentuation, nous croyons que l'ac-

de la dernière syllabe l'avait, il est vrai, allongée, et la pause qui la suivait faisait encore ressortir sa quantité naturelle; mais l'accent du radical n'avait pas complétement disparu et neutralisait l'harmonie qui se fondait uniquement sur les désinences. Lors même que les contractions l'avaient attiré sur la dernière syllabe, son concours à l'effet du rhythme était à peu près nul; l'accent oratoire, qui se prononçait de plus en plus, et ne portait que sur la syllabe la plus expressive des mots, se trouvait en opposition constante avec lui. D'ailleurs, c'était à l'élément musical que l'on voulait accorder une plus large part (1), et des mots aussi dépourvus de quantité et d'accent ne dessinaient point assez le mouvement du rhythme, l'oreille sentait à peine la correspondance des voyelles qui le terminaient; en eût-elle été vivement frappée, on ne pouvait exclure de l'intérieur du vers toutes les voyelles semblables, et cette indispensable admission les aurait encore empêchées d'en marquer suffisamment la fin (2).

CHAPITRE VIII.

DU RHYTHME BASÉ SUR LA NUMÉRATION DES SYLLABES ET SUR LE RAPPORT DES SONS.

Le premier moyen qui s'offrait à la pensée pour donner plus de vivacité au rhythme, c'était de mieux faire ressor-

cent grave indique que les mots où il se trouve ne sont pas accentués.

(1) Ce fait, qui ressort de l'histoire de la poésie, trouva encore sa confirmation dans les règles de la versification. Ainsi, en espagnol, E, I et U, qui se font peu sentir quand ils suivent ou précèdent A et O, ne comptent point pour l'assonance, et lorsqu'ils sont unis ensemble, l'assonance porte sur celui dont le son domine. Généralement c'est le dernier, mais la règle n'est pas sans exception; ainsi, *deudo* assonne avec *lleno* et non avec *jusgo*.

(2) Voilà pourquoi l'assonance est si

tir ses éléments, de rendre plus frappant le rapport des voyelles en y ajoutant celui des consonnes, en un mot de remplacer l'assonance par la rime (1). Sans doute l'influence croissante de la musique appela de plus en plus l'attention sur la dernière syllabe, et exigea que l'harmonie ne fût pas seulement dans les notes de l'accompagnement (2). Si

peu essentielle, même à la versification espagnole ; dans les poésies lyriques, on la remplace souvent par la rime, et le rhythme est assez marqué dans les autres par le nombre des syllabes et le rapport des accents ; ainsi, par exemple, dans le *Romance de Vergilios*, qui remonte cependant aux premiers temps de la poésie, *poner* assonne avec *rey* et *haceis* avec *tambien*.

(1) Sans accorder trop d'importance à l'étymologie ni attribuer à ses hypothèses une certitude qu'elles n'ont presque jamais, il est difficile de ne pas voir dans la racine des mots techniques des renseignements pour leur idée primitive et pour l'histoire des sciences et des arts. *rime* semble venir de l'islandais *hreim*, son; c'est l'assonance des hommes du Nord, que des langues plus musicales firent porter aussi sur les consonnes; Dante appelait encore *rima* le gazouillement des oiseaux :

Ma con letizia l'ore prime
Cantando ricevieno intra le foglie,
Che tenevan bordone alle sue rime.
Purgatorio, chant XXVIII, st. 16.

Muratori a cru (*Antiquitates medii aevi*, t. III, p. 703) que *rime* venait de *rhythme* ; il est vrai que ces deux mots se rattachent à la même idée, puisque la rime est l'accord de la voix, et le rhythme euphonique le changement et le retour symétrique des sons ; on put ainsi, dans un temps où la valeur des mots n'avait été précisée ni par un long usage ni par l'autorité d'aucun travail lexicographique, prendre la rime pour le rhythme, puisqu'elle le marquait souvent en appelant l'attention sur les sons qui lui donnaient le plus de force. Cette confusion était même d'autant plus naturelle que, par opposition à la versification métrique, on appela souvent aussi la poésie populaire *rhythme*. Mais, malgré l'orthographe du mot anglais *rhyme*, vers rimé, et la manière dont Robert Étienne écrivait *rime* (*La tragédie d'Evripide nommée Hecvba, traduicte de grec en rhythme françoise*), nous verrions plutôt dans cette ressemblance d'idée et de son une rencontre tout accidentelle que la preuve d'une identité que la corruption du langage aurait fini par rendre problématique. La rime était la base de la poésie populaire, et le rhythme appartenait à la langue savante ; probablement le peuple ne connaissait pas plus le mot que l'idée, et dans le principe leur acception était entièrement différente : l'une se disait de la fin du vers, et l'autre du vers tout entier, sans réveiller la moindre idée de consonnance. D'ailleurs, le radical se trouvait dans les langues germaniques bien avant qu'elles aient pu l'emprunter au latin. Ainsi, en anglo-saxon, *ge-riman* (*Beowulf*, v. 118) signifie *compter*, *chanter*, et *rim* (v. 1639) *nombre ;* Alfred a traduit le *litanias canentes* de Bede (l. I, ch. XXV) par *haligra naman rimende*, p. 487. La signification est la même en saxon (*un-rime* signifie *innombrable*, ap. Heljand, p. 12, v. 22, éd. de Schmeller) et en haut allemand :

Ist ira lob ioh girvaht
Thaz thiu ir-rimen ni maht.
Otfrid, ap. Schilter, *Thesaurus antiquitatum teutonicarum*, t. I, p. 51.

La traduction faite pendant le 9e siècle de l'*Harmonie des Evangiles*, attribuée faussement à Tatian, le prend dans le même sens ; *Matthieu*, ch. X, v. 30. Les acceptions différentes que le vieil allemand donne à *rimen*, *compter*, *rencontrer*, *lier*, *s'accorder*, font même supposer que toutes les idées que la versification attache à la *rime* appartenaient à son radical.

(2) Les Grecs et les Latins, qui regardaient les dernières syllabes comme indifférentes au rhythme, devaient éviter d'y appeler l'attention par des rimes

des consonnances faciles à saisir n'avaient averti l'oreille

celles qui se trouvent dans leurs poëmes (*Iliadis* l. II, v. 220, 452 et 453; l. V, v. 239, 258 et 259; l. VI, v. 232, etc.; voyez Douza, ad *Properce*, p. 93; Elias Major, *De versibus leoninis*, p. 335; Gebauer, *Dissertatio pro rhythmis*, p. 284, et Fabricius, *Bibliotheca mediae et infimae latinitatis*, v° LEO, à la note) étaient donc nécessairement accidentelles, excepté peut-être dans les césures du vers pentamètre latin (voyez Lachmann, ad *Properce*, p. 22-25, 72-73, 111-114, et Wackernagel, *Geschichte des deutschen Hexameters*, p. 25), et les meilleurs critiques les blâment; Cicéron, *De oratore*, ch. XII, par. 39; ch. XXV, par. 84; Quintilien, l. IX, ch. III, par. 100, 102; Denys d'Halicarnasse, Δευτερα, p. 136; Plutarque, *Comparatio Aristophanis et Menandri*, etc. Cependant plusieurs rhéteurs célèbres recherchaient les consonnances; Isocrate, suivant Denys d'Halicarnasse, Περι των ἀρχαιων ῥητορων ὑπομνηματισμοι, p. 74, 95, 9?, éd. d'Oxford, et Aulu-Gelle, *Noctes atticae*, l. XVIII, ch. VIII; Gorgias de Sicile, selon le témoignage de Cicéron dans le *De oratore*, et Cicéron lui-même, d'après Quintilien, l. IX, ch. III. C'est en Orient qu'on trouve pour la première fois la rime employée d'une manière systématique, quoiqu'elle ne semble pas remonter à l'origine de la poésie. Au moins, plusieurs pièces du *Chi King* ne sont pas rimées, et Lacharme dit, dans les Prolégomènes, p. XXII, éd. de M. Mohl: Liber autem Chi King modo has, modo illas regulas sequitur; alii versus tonum *ting* habent in medio, alii in fine, alii initio versus, et hoc dixisse satis erit: ipsi Sinae literati poesim antiquam non bene norunt. Mais la rime finale ne tarda pas à y devenir d'un usage général; il y a même une espèce de composition appelée *tsze*, qui n'a pas d'autre rhythme, ni d'autre harmonie. La poésie sanscrite ne la connut pas non plus d'abord, mais quelques mètres ne tardèrent pas à l'adopter, le *matrasamaca*, par exemple, l'*arya* (voyez le *Nalodaya*, de Calidasa), le *tschartschari* (les deux vers de la fin seulement; voyez le quatrième acte de l'*Urvasia*, p. 53, éd. de Lenz), et Jayadeva s'en est servi dans plusieurs mesures lyriques. Plus tard elle fut adoptée par presque tous les mètres pracrits et par la poésie malaye; voyez *Asiatik researches*, t. X, p. 183. En arabe, au contraire, elle est systématique et se reproduit sans aucun changement dans tous les vers du même poëme. Ainsi que nous avons eu déjà l'occasion de le dire, la plus ancienne poésie irlandaise et gallique n'avait pas d'autre base. Quoique la rime fût bien étrangère à l'esprit des langues gothiques, elle s'introduisit de bonne heure dans leur poésie; Stephanius (*Notae ad Saxonem*, p. 181) a même cité un chant rimé sur l'émigration des Lombards:

Ebbe oc Aage de Hollede fro
Sidende for hunger aff Skaane dro, etc.

qu'il fait remonter jusqu'à la fin du 8e siècle; mais nous le croyons, au moins dans sa forme actuelle, beaucoup plus récent. On ne peut cependant douter que la rime ne fût connue peu de temps après, puisque Otfrid, qui écrivit de 863 à 872 un poëme rimé sur le Christ, dit, dans sa dédicace à Liutbert, archevêque de Mayence, que la rime avait été employée avant lui par des auteurs profanes. C'est au moins le sens que nous donnons à ce passage, trop important pour ne pas être cité textuellement: Dum *rerum quondam sonus inutilium* pulsaret aures quorundam probatissimorum virorum, eorumque sanctitatem laicorum cantus inquietaret obscoenus, a quibusdam memoriae dignis fratribus rogatus maximeque cujusdam venerandae matronae verbis nimium flagitantis, nomine Judith, partem evangeliorum eis theotisce conscriberem, ut aliquantulum *hujus cantus lectionis ludum secularium vocum deleret* et in evangeliorum propria lingua occupati dulcedine *sonum inutilium rerum* noverint declinare. Quoi qu'il en soit de cette interprétation, la chanson populaire sur la victoire remportée à Saucourt, en 881, par le prince Louis, est rimée, et peut-être pourrait-on induire d'un passage de la Vie de saint Faron, évêque de Meaux (ap. D. Bouquet, t. III, p. 505) que la rime était commune dès le commencement du 7e siècle: car on y lit qu'un chant latin sur la victoire que Clotaire II gagna en 622 sur les Saxons était composé

que le vers était complet (1), l'intelligence eût souvent hésité à en sentir la fin (2); mais on n'en doit pas moins reconnaître que l'adoption de la rime tient à des causes qui se sont développées avec la poésie elle-même (3). Des sentiments

juxta rusticitatem, selon l'usage des gens illettrés, et ce chant était rimé. Mais nous n'attachons pas une grande importance à cette induction, car le même passage appelle *rusticus sermo* le latin grossier dont le poëte s'était servi. Au reste, la rime fut de plus en plus employée en Allemagne; on la trouve dans l'*Annolied* (ap. Schilter, t. I), dans plusieurs autres anciens lais (ap. Hoffmann, *Fundgruben für Geschichte deutscher Sprache und Litteratur*, t. I, p. 2 et 340; ap. Docen, *Miscellaneen*, t. I, p. 4), dans le fragment d'un poëme sur le jugement dernier (ap. Hoffmann, t. II, p. 135), dans la légende de Pilatus (ap. Wackernagel, *Altdeutsches Lesebuch*, col. 277), etc. Mais ce ne fut que dans l'*Eneidt* de Heinrich von Veldecke (de 1184 à 1189) qu'elle fut employée d'une manière régulière; au moins ne connaissons-nous pas de documents qui la fassent remonter plus haut, et Rudolf von Ems dit expressément dans son *Alexander* (ap. Masmann, *Denkmäler deutscher Sprache und Litteratur*, p. 5) qu'il n'y en a pas. Les Anglo-Saxons recherchèrent aussi certainement la rime; les plus anciennes poésies latines rimées ont pour auteurs des Anglo-Saxons, Aldhelm (mort en 707), le vénérable Bede (en 735), saint Boniface (en 754), Alcuin (en 804), et dans un manuscrit donné à la cathédrale d'Exeter par l'évêque Leofric, pendant le règne d'Édouard le Confesseur, mort en 1066, il y a un poëme anglo-saxon, entièrement rimé, que Conybeare a publié: *Illustration of anglo-saxon poetry*, p. XVIII. Le skalde Egil Skallagrimsson rimait dès la première moitié du 10e siècle (son *Höfud-lausn* est de 936 ou 37), et l'amour de la rime fut porté si loin en islandais, qu'il y a des poëmes entiers, basés sur l'allitération, où tous les mots riment deux à deux :

Haki kraki Hoddum broddum,
Saerdi naerdi Seggi leggi, etc.

Ap. Stephanius, *Notae ad Saxonem*, p. 76.

Ce genre de poésie existait aussi en Flandre :

Voord zijt niet moe
Hoord, zwijt, siet toe.

Mais il ne paraît pas y avoir été naturel, puisqu'on appelait les rimes intérieures *vremde meden*, rhythme étranger. Ces vers, dont tous les mots correspondants avaient la même mesure et la même terminaison, étaient assez communs dans la poésie persane pour avoir un nom particulier; ils s'appelaient ترصيع.

(1) On trouve dans la traduction anglaise du *Chronicle de Langtoft* par Robert of Brunne la preuve que tel était réellement le but de la rime. Dans la première partie, les hémistiches avaient le même nombre de syllabes; mais dans la seconde, où la fin en était marquée par une rime, le poëte se dispensa de leur donner la même longueur, comme dans ces vers :

First he was a kyng, now is he soudioure,
And is at other spendyng, bonden in the toure.

(2) Lorsque la quantité ne fut plus aussi sentie, la même raison fit souvent rimer les derniers vers de chaque strophe latine. Dans les drames anglais en vers blancs, presque toutes les scènes finissent aussi par deux vers rimés, et Rebolledo suivait le même système en espagnol; quoiqu'il écrivît en vers *sueltos*, il terminait ordinairement ses périodes par deux vers à rime plate.

(3) Les critiques qui ont voulu expliquer la rime par l'imitation d'un usage étranger n'ont compris ni son principe, ni l'histoire de la poésie moderne; ils n'ont vu que le fait matériel d'une consonnance finale, et ils ont rapporté son origine à un peuple ou à un autre, suivant la littérature dont leurs études les avaient portés à se préoccuper. La rime n'avait besoin d'aucune circonstance extérieure pour se produire; elle était une conséquence de l'esprit des langues modernes et du développement de la poésie. Les hommes qui en ont le sentiment le plus vif reconnaissent la nécessité de l'introduire même dans les idiomes qui sont le plus antipathiques à son principe; voyez

plus graves et plus profonds exigeaient que le rhythme se prolongeât plus long-temps, et l'assonance, déjà si insuffisante à marquer la fin des vers de sept ou huit syllabes, devint tout à fait impuissante lorsqu'on les eut allongés. Elle s'associait à l'accent philologique, et chaque jour des besoins de clarté et d'expression l'effaçaient davantage; loin de donner quelque force au rapport des voyelles, la correspondance des accents serait elle-même restée inaperçue si leur concours avec des sons de plus en plus semblables ne l'avait rendue sensible.

La rime n'était donc pas une consonnance purement musicale; elle mettait en saillie les syllabes qui servaient de base fondamentale au rhythme, et leur faisait dominer le reste du vers; son but n'eût pas été atteint si une prononciation différente ne les avait point distinguées des autres(1).

Fuss, *Dissertatio versuum homoeoteleutorum sive consonantiae in poesi neolatina usum commendans*. Aussi les consonnances devinrent-elles de plus en plus exactes; la rime se substitua à l'assonance, et il n'y a pas de langue où des rimes long-temps suffisantes n'aient fini par sembler défectueuses (voyez Barbazan, *Fabliaux*, t. I, p. XXIII; Crescimbeni, *Istoria della volgar poesia*, t. I, p. 13; Warton, *Observations on the Fairy Queen*, t. I, p. 117). Nous n'en citerons qu'un exemple moins bizarre que beaucoup d'autres :

Asenble sont Cornevaleis :
Grant fu la noise et li tibois;
Ni a celui ne face duel,
Fors que li nains de Tintajol.

Tristan, t. I, p. 44, v. 841.

Dans le vieux français, *poweir* et *voleir* rimaient avec *avoir* et *deseuspoir* (ap. Fr. Michel, *Rapports*, p. 113); pendant le 15e siècle, Eustache Deschamps faisait rimer *eur* et *our* dans une de ses ballades (*Du temps present*), etc. Au reste, on changeait les terminaisons suivant les besoins de la rime (voyez Barbazan, *Fabliaux*, t. III, p. 11-12, éd. de Méon), et les copistes ne tenaient probablement pas compte de toutes les modifications que leur avaient fait subir les poëtes; il est d'ailleurs impossible d'apprécier après plusieurs siècles les différences qui existaient entre la prononciation et l'écriture. Elles tiennent en grande partie au mélange des langues où les mêmes lettres se prononçaient d'une manière différente. Les savants et les poëtes voulaient assimiler les nouveaux mots au reste du vocabulaire; le peuple, au contraire, cherchait à conserver l'ancienne prononciation, et l'usage amenait une transaction entre les deux manières de prononcer. Voilà pourquoi les mêmes lettres ont des valeurs si diverses pour les Anglais et les Français, qui descendent de tant de nations différentes, tandis que les Allemands, qui sortent d'une même famille de peuples, prononcent toutes les lettres des mots et leur donnent presque toujours le même son.

(1) Dans les vers blancs anglais eux-mêmes, la dernière syllabe doit être accentuée. Au reste, dans les premiers essais de la poésie, cette règle ne fut pas toujours observée; ce n'est qu'insensiblement que l'oreille tire toutes les conséquences du principe de la versification et en exige l'application. Ainsi, en provençal, la rime ne fut d'abord ni régulière ni exacte (voyez le *Poëme sur Boëce*, et Crescimbeni, *Commentarj intorno all' istoria della volgar poesia*;

Ainsi, dans toutes les formes de versification où la rime est systématique (1), elle ne porte que sur des syllabes accentuées, (2) et lorsque l'oreille l'a sentie (3), le vers est fini,

t. I, p. 29), et il en était de même en italien (voyez le *Tesoretto* de Brunetto Latini, et le *Selve* de Bernardo Tasso, qui fut cependant composé dans le 16e siècle); probablement les syllabes finales étaient alors longues, comme dans la poésie orientale, ou fortement marquées par la déclamation; mais l'ignorance à peu près complète où l'on est de la prononciation et de la musique ne nous permet pas de l'affirmer.

(1) Nous ne parlons pas des essais encore informes de la versification, qui précédèrent presque partout l'adoption d'un rhythme systématique; ainsi, par exemple, dans des poésies sardes, extraites d'un manuscrit du 13e siècle, que M. Libri a publiées dans le *Journal des savants*, 1839, p. 309), il n'y a aucune trace d'accentuation sur la rime; elle est suffisante lorsque la dernière voyelle et les consonnes qui la suivent se reproduisent sans aucun changement, comme dans ces vers :

Quel Yuda fols e renegath
Ay sovra princep fo andath,
E si ye dis quem volef da
Se vel tradis illy vosy ma?

Mais les syllabes ne sont pas même exactement comptées, quoiqu'il y en ait ordinairement huit; c'est évidemment une versification qui n'est pas fixée.

(2) Voilà pourquoi en français, où la pause qui suit chaque mot oblige la voix de s'appesantir sur la dernière syllabe, sa conformité suffit; tandis que dans les autres langues il en faut souvent deux et même trois. Pendant le moyen âge, la dernière syllabe suffisait aussi en allemand, parce que sa prononciation était fortement articulée; mais depuis qu'elle s'est affaiblie la rime exige deux syllabes, lorsque l'accentuation de la pénultième empêche d'appuyer fortement sur la dernière (voyez Dilschneider *Deutsche Verslehre*, p. 147). En anglais, quoique Wyatt et quelques autres vieux poëtes s'en écartassent, la règle était d'abord observée, ainsi que nous l'apprend le roi Jacques dans son *Reulis and cautelis :* Quhen there fallis any short syllabis after the lang sillabe in the lyne, that ze repeit thame in the lyne quhilk rymis to the uther, even as ze set thame downe in the first lyne. Mais à présent deux mots accentués sur la pénultième riment fort bien ensemble, quoique la correspondance ne porte que sur la dernière syllabe; on y peut même faire rimer une syllabe accentuée avec une qui ne l'est point; Dryden n'a pas craint d'écrire :

Thou art my father now, these words confèss,
That name, and that indulgent tènderness.

Platen s'est permis la même licence en allemand, il a dit dans son premier *Gasele :*

Farbenstäubchen auf der Schwinge
Sommerlicher Schmettèrlinge,

et dans son *Christnacht :*

Vergesst der Schmerzen jèden,
Und lebt mit uns im Edén.

Cette règle aurait dû empêcher de terminer les vers français par un nom propre masculin, dont l'accent porte ordinairement sur la première syllabe.

(3) Cette règle a conduit en arabe et en persan à de singulières conséquences. Les caractères, comme on sait, n'y expriment que les consonnes, les voyelles sont sous-entendues (l'alef lui-même nous semble une véritable consonne; il ne pourrait sans cela exprimer indifféremment le son de toutes les voyelles). D'abord sans doute on en sous-entendait une après chaque consonne; mais des contractions ont réduit leur nombre, et il y a maintenant des lettres qui ne forment pas de syllabes : on les appelle *quiescentes*, et elles allongent toujours la syllabe qui les précède. La rime est la correspondance des deux dernières lettres quiescentes du vers et de toutes celles qui les séparent, qu'elles soient écrites ou sous-entendues. Il y a par conséquent au moins trois caractères rimants, et puisque la dernière syllabe qu'ils forment est nécessairement longue, le vers qui, comme le moktadebo, doit se terminer par une brève, ne peut finir avec la rime. La rime arabe est ainsi la

quelles que soient les syllabes qui la suivent (1); elles sont indifférentes au rhythme (2), et l'abaissement du ton les empêche d'en troubler l'harmonie. Cet accent ne peut être purement philologique : car, si sa prononciation résultait de la nature des mots, il y en aurait d'autres dans l'intérieur du vers qui exigeraient la même élévation de la voix et rendraient leur cadence insensible; il faut qu'une pause intellectuelle oblige d'y appuyer davantage (3), et que le sens soit, sinon fini, au moins suspendu (4).

L'attention que la rime appelle sur le dernier mot du vers est ainsi légitimée par le rôle capital qu'il joue dans la phrase; l'accent oratoire s'unit à l'accent prosodique pour le rendre saillant, et la pause qui le suit résulte d'un accord manifeste entre le sentiment et la parole (5). Les noms propres, les expressions abstraites, et les mots auxiliaires qui ne servent qu'à préciser le sens et à compléter les idées antérieures, seraient déplacés à la fin du rhythme; rien ne motiverait l'importance que leur donneraient la déclamation et

correspondance d'une syllabe dont la dernière lettre allitère, et d'une ou de plusieurs syllabes rimantes, dont la dernière est toujours longue.

(1) Il y en a une dans nos vers féminins et dans les *piano* italiens, deux dans les *sdrucciolo*, et les vers portugais en ont également une ou deux de plus lorsque l'accent porte sur la pénultième ou sur l'antépénultième, quoique dans le premier cas ils s'appellent *inteiro*. Un octave cité par Crescimbeni (*Commentarj intorno all' istoria della volgar poesia*, t. I, p. 319) prouve évidemment que la syllabe qui suit l'accent ne compte pas en italien, puisque des piano de douze syllabes y sont réputés avoir la même mesure que des endécasyllabes latins :

Suspiria in hac nocte recesserunt,
E andaro a ritrovar la mia reina :
In gremium suum salutaverunt :
Dio vi mantenga, donna pellegrina.
Nihil respondens reversi fuerunt,
A mia si ritornaro la mattina;
Hoc tantum verbum mihi retulerunt :
Tu zappi l'acqua, e semini l'arina.

(2) Tantôt, comme en arabe, elles comptent dans la mesure, mais leur son est indifférent; tantôt, comme en italien, elles n'y comptent point, mais elles doivent rester identiques dans tous les vers rimants. Quelquefois, à la vérité, les poëtes arabes ajoutent arbitrairement une syllabe à la fin d'un des hémistiches; mais on ne peut la considérer comme en dehors du rhythme, puisqu'elle doit se reproduire dans tous les vers du poëme.

(3) Cette pause ne doit pas être purement grammaticale, et, pour ainsi dire, matérielle; elle doit s'associer à une idée, ou plutôt à un sentiment, et être exigée par la déclamation.

(4) Cette règle n'admet d'exception que lorsque la consonnance est assez marquée pour n'avoir point besoin de pause.

(5) Les participes présents sont par conséquent de fort mauvaises rimes; ils appartiennent à des phrases incidentes, qui ne peuvent usurper l'attention aux dépens du reste de la phrase.

la mesure. Les adjectifs forment aussi communément de mauvaises rimes; ils n'expriment que des idées accessoires et ont rarement sur le sens de la phrase la même influence que les substantifs et les verbes auxquels ils sont subordonnés (1). Les rimes qui marquent le mieux la mesure sont les plus frappantes, celles dont la rencontre éveille et retient plus long-temps l'action de la pensée: ainsi les plus vicieuses sont des mots identiques (2), ou dérivés d'une racine commune (3); leur rapport est trop habituel et semble alors

(1) En prose, la logique veut qu'ils soient ajoutés aux noms, qu'ils les modifient, les suivent; en vers, c'est le contraire; la rime appelle plus particulièrement l'attention sur le dernier mot, et il y aurait désaccord entre le rhythme et l'idée si l'adjectif ne précédait pas le substantif. Dans le quichua, une des langues péruviennes, la subordination des adjectifs est fort bien indiquée par leur forme grammaticale; ce sont des noms au génitif: ainsi *runa* signifie homme, et *runap*, de l'homme et humain. Au reste, cette règle pour la position des adjectifs ne peut rien avoir de général: souvent, en poésie, l'idée frappe bien moins que ses modifications et ses qualités; la rime qui porte sur des adjectifs est alors meilleure que les autres. Un exemple frappant s'en trouve dans le début de la *Proserpine* de Quinault:

Les superbes géants, armés contre les Dieux,
Ne nous donnent plus d'épouvante:
Ils sont ensevelis sous la masse *pesante*
Des monts qu'ils entassaient pour attaquer les cieux.
Nous avons vu tomber leur chef *audacieux*
Sous une montagne *brûlante*:
Jupiter l'a contraint de vomir à nos yeux
Les restes enflammés de sa rage *mourante*;
Jupiter est *victorieux*,
Et tout cède à l'effort de sa main *foudroyante*.

(2) Nous ne ferions pas même d'exception pour ceux que l'on prendrait dans un sens différent; ainsi Racine nous semble avoir eu tort de dire dans *Bajazet*:

Toutefois, Acomat, ne vous éloignez pas;
Peut-être on vous fera revenir sur vos pas,

Les vieux poëtes français ne connaissaient pas cette règle; probablement c'était une conséquence de leurs longues tirades monorimes, que les autres formes de versification avaient adoptée:

Toz a genoz sont en l'iglise.
Cil l'atendent de fors l'iglise.
Tristan, t. I, p. 48, v. 921.

Voyez aussi v. 937 et 938; 1265 et 1266. Sebilet (*Art poëtique françois*, p. 25, verso) voulait déjà, au milieu du 16e siècle, que la signification des mots rimants fût différente. Fried. von Schlegel n'a pas toujours suivi cette règle; dans la scène 1re de sa tragédie d'*Alarcos*, le mot *Liebe* rime trois fois avec lui-même. Les Arabes, dont les poëmes étaient monorimes, ne pouvaient appliquer dans toute sa rigueur ce principe, qui d'ailleurs n'aurait plus eu de raison après un certain nombre de vers; mais ils en exigeaient au moins sept avant que le même mot reparût à la rime. Nous ne connaissons que la poésie sanscrite qui se soit fait quelquefois une loi de la violation de cette règle: dans le *Nalodaya* et le *Ghatacarpara*, tous les mots qui riment ensemble ont absolument le même son. On peut cependant s'écarter de la règle lorsque la répétition des mots donne plus de force au sentiment ou à la pensée, comme dans cette Mélodie de Moore:

Go, where glory waits on thee,
But, while fame elates thee,
Oh! still remember me.
When the praise thou meetest,
To thine ear is sweetest,
Oh! then remember me.
Other arms may press thee,
Dearer friends caress thee,
All the joys that bless thee
Sweeter far may be, etc.

(3) Du temps de Marot, cette règle n'était pas encore adoptée; il ne craignait pas de dire:

trop naturel pour que l'on y rattache aucune valeur rhythmique (1). Les expressions qui ne diffèrent que par des nuances ne valent point non plus celles dont le rapprochement étonne. La pause finale qui concourt à l'expression oratoire dessine plus nettement le vers que celle qui résulte de sa construction grammaticale. Le même principe oblige d'éviter et les consonnances trop peu nombreuses pour que l'imagination ne devine pas aussitôt quel mot les complète (2), et ces rimes banales que l'on a vues trop souvent associées ensemble pour attacher désormais aucune idée à leur rencontre (3). Les exigences de la théorie ne s'arrêtent pas même là : chaque ligne forme, il est vrai, une partie intégrante du rhythme, qui cependant n'est complet qu'à la fin du distique, lorsque l'oreille a reconnu la correspondance des deux rimes ; la seconde a donc plus d'importance rhythmique que la première, et doit aussi être plus expressive, frapper plus vivement l'intelligence (4).

Le sentiment un peu vague qu'éveille naturellement chaque espèce de sons (5) acquiert par leur accentuation et leur retour plus de consistance et d'énergie. La rime peut ainsi reproduire, jusqu'à certain point, le mouvement intérieur de l'esprit, et se rapproche nécessairement de l'ex-

Les cerfs en rut pour les biches se battent,
Les amoureux pour les dames combattent.

Sebilet assurait même (p. 25, recto) que ceux qui blâmaient ces sortes de rimes n'avaient aucune *apparence de raison*.

(1) On sent, au reste, que toutes ces règles sur l'insuffisance de la rime sont subordonnées aux ressources de la langue ; ainsi, par exemple, en provençal, où la variété des terminaisons rendait les consonnances plus difficiles, un mot dont l'acception ne changeait pas pouvait rimer avec lui-même.

(2) La Motte a eu ainsi tort de faire rimer *astre* avec *Zoroastre ;* Boileau a complétement méconnu cette règle lorsqu'il a vanté la rime de *cercle* avec *couvercle* dans la *Métamorphose de Montmaur en marmite*.

(3) *Athènes* et *Démosthènes* ; *tombé* et *succombe* ; *lauriers* et *guerriers* ; *gloire* et *victoire*, etc.

(4) Boileau reconnaissait ce principe lorsqu'il conseillait de commencer par le second vers ; mais son application est subordonnée à une foule d'autres raisons : ainsi des sentiments tendres exigeraient des rimes féminines, et le son de l'E muet est si sourd et si désagréable qu'on doit éviter autant que possible de le mettre à la fin d'une phrase.

(5) C'est, ainsi que nous l'avons vu, la cause et le principe de la formation des langues : l'U exprime l'intensité et la profondeur, l'O l'admiration et l'étonnement, l'A le sérieux et la douceur, l'E la vivacité et la sérénité, l'I l'éclat et le superficiel.

pression musicale lorsque les sentiments personnels du poëte sont trop constamment mêlés aux faits et aux idées pour ne pas communiquer à la poésie une sorte de caractère lyrique. La constitution des langues modernes préparait encore ce rapprochement en donnant à leur versification une disposition plus mélodique; la quantité de chaque syllabe n'y résulte point d'une convention à peu près arbitraire, mais du temps réel, nécessaire à la prononciation; la mesure y est devenue, sinon égale, au moins plus régulière (1). Dans les anciens idiomes, malgré l'autorité de la prosodie, la longue n'équivalait pas réellement à deux brèves, et le désaccord de la valeur des sons avec leur appréciation eût rendu le rhythme presque insensible, si une prononciation artificielle, complétement étrangère à la langue et à la pensée, n'en avait dessiné le mouvement (2). Ces tendances musicales des nouvelles langues devaient se manifester plus clairement encore dans la versification, et dans les consonnances qui en étaient le plus saillant caractère (3). Tous les sons ne pouvaient ainsi convenir indifféremment à la rime; il fallait que les consonnances fussent réellement harmonieuses (4), et que, dans la poésie dont le mouvement lyri-

(1) Sans doute la quantité de toutes les syllabes n'est pas exactement la même; mais le poëte doit répartir les longues et les brèves de manière à ce que la différence de temps qu'exige la prononciation des différents vers et de leurs hémistiches ne blesse point l'oreille. Dans la versification métrique, cette compensation était impossible, puisque la durée de chaque pied était une partie intégrante du rhythme, et qu'on devait sentir le rapport qui liait ensemble les syllabes qui le composaient et les rattachait au reste du vers; il eût fallu faire concorder la prosodie avec la prononciation.

(2) On ne pouvait échapper à cette nécessité que par une autre fiction, par une prononciation modulée qui était réellement, comme le disaient les poëtes, une sorte de *chant*.

(3) Les sons ont une valeur musicale, même dans les idiomes qui accordent le moins à l'harmonie. On trouve dans un poëme allemand en l'honneur de Henri l'Oiseleur, mort en 936 :

Kyrieleison
Pidi pom pom pom
Lerm, lerm, lerm, lerm,
Sich keiner herm,
Drom drari drom
Kyrieleison.

Ap. Morhof, *De lingua et poesi germanica*, Part. II, ch. VII, p. 344.

La plus grande partie des vieilles ballades suédoises est entremêlée d'un refrain sans aucune valeur intellectuelle.

(4) Ainsi on aurait tort de faire rimer *piques* avec *briques*, comme Boileau, et *sexe* avec *perplexe*, comme La Chaussée.

que était plus prononcé, elles revinssent plus souvent frapper l'oreille (1). Le rapport des deux rimes ne saurait donc rien avoir de conventionnel (2); il ne suffirait pas que leurs sons fussent de même nature, s'ils différaient par leur intonation (3) ou par leur durée (4). Mais une correspondance exacte des

(1) Ce principe explique la prédilection de la poésie lyrique pour les petits vers.

(2) Il faut que l'oreille le perçoive, et cependant, comme la plupart des poëtes portugais, Voltaire rimait pour les yeux; il ne craignait pas de dire dans le VIIIe chant de la *Henriade :*

Près des bords de l'Iton et des rives de l'Eure
Est un champ fortuné, l'amour de la nature.

Racine lui-même a fait rimer *fiers* avec *foyers*, et *cher* avec *approcher*, probablement à l'imitation de Malherbe, que Ménage en a justement blâmé. Si le principe de Voltaire était vrai, la troisième personne du pluriel de tous les verbes, où ENT sont muets, devrait rimer avec les autres mots qui se terminent en ENT, *mordent* avec *prudent*, etc.; à moins de violenter la langue (comme il arrive lorsque l'on fait rimer le N qui indique la nasalisation de la voyelle avec un N consonne, *hymen* avec *humain*), le rhythme ne serait plus sensible. Les Italiens ont grossièrement violé cette règle en autorisant la rime du Z dur avec le doux (*orzo* avec *sforzo*), et de l'I simple avec le double J (*luigi* avec *prodigj*). Pope ne l'a pas non plus toujours observée, comme dans ces deux vers :

Ah! let thy hand maid, sister, daughter move,
And all those tender names in one, thy love;

mais la rime n'est qu'un accessoire dans la poésie anglaise. Les Orientaux, au contraire, n'ont aucun égard à l'orthographe; leur versification est uniquement fondée sur le son.

(3) Quoique toutes les voyelles s'expriment en français par six caractères, la *Grammaire de Port-Poyal* en reconnait dix réellement différentes; Duclos en admet dix-sept; Beauzée et Boindin en reconnaissent vingt, et d'autres grammairiens en ont distingué jusqu'à trente-deux. Cette multiplicité de sons est sans doute une des causes qui firent substituer la rime à l'assonance, dont nos premiers poëtes s'étaient contentés.

(4) Cette règle était rigoureusement observée en allemand pendant le moyen âge; on n'y faisait point rimer les voyelles aiguës I, EI, AE, avec les graves U, EU, OE, ni les longues Â, Ê, Ô, avec les brèves A, E, O; on ne trouve de fréquentes exceptions que dans le *Grave Ruodolf*, et dans les œuvres du prêtre Chuonrat et de Wernher von Tegernsee. C'est la cause première de la règle qui proscrit la rime d'un pluriel avec un singulier; le S ou Z qui différenciait les deux nombres était le signe d'une sorte d'accentuation qui allongeait la désinence. Des observations faites sur le vieux français pendant le 13e siècle ne permettent pas d'en douter : Si autem haec vocalis E pronuncietur acute, per se stare debet, sine hujus vocalis precessione, verbi gratia *benez*, *chenez*, *tenez*, et sic de similibus..... Item nomina et verba pluralia numera (*sic*) hanc vocalem habentia in ultimis syllabis requirunt hanc litteram Z, verbi gratia *amez*, *enseignez*; ap. *Altdeutsche Blätter*, t. II, p. 193. Le S avait la même destination en provençal; au moins Raymond Vidal nous apprend dans *La dreita maniera de trobar*, qe totas cellas (paraulas femininas) qe feneisson en A... s'abrevian en VI cas singulars et alongan si en los VI cas plurals; *Bibliothèque des Chartes*, t. I, p. 195), et il avait dit (p. 193) : Huemais deves saber que totas las paraulas del mont masculinas.... s'alongan en VI cas, so es a saber : el nominatiu (il faut ajouter *et el vocatiu*) singular, el genitiu, el datiu, et en l'acusatiu et en l'ablatiu plural, et s'abrevion en VI cas, so es a saber : lo genitiu et el datiu et el acusatiu et el ablatiu singular, et el nominatiu et el vocatiu plural. Alongar apelli ieu cant hom dits : *cavaliers*, *cavals*, et autresi de totas les autras paraulas del

lettres n'est point nécessaire ; ce serait baser la rime, non sur l'harmonie des sons, mais sur une répétition souvent purement graphique de leurs signes (1), et appeler l'œil à juger une question de consonnance (2). La suffisance de la rime ne peut, par conséquent, se déterminer par des règles absolues qu'admettrait également la versification de tous les idiomes ; elle résulte de la valeur des lettres et des rapports de

mon. Puis il ajoute (p. 202) : Tot hom prims qe ben vuelha trobar.... deu ben gardar qe neguna rima, qe li aia mestier, non la metra fora..... de son alongamen, ni de son abreviamen. Aussi les vieux poëtes français qui mettaient un S, comme les troubadours, aux cas directs du singulier, les faisaient-ils rimer avec les cas indirects du pluriel, qui en prenaient un également :

Quant li estez et la douce saisons
Font foille et flour et les pres raverdir,
Et li douz chanz des menus oisillons
Fait as plusours de joie souvenir.

Chastelain de Coucy, ch. XIII, p. 53.

La règle ne nous semble pas rationnelle lorsqu'une consonne quelconque allonge la terminaison du singulier, comme le S allonge celle du pluriel ; nous comprenons mal, par exemple, pourquoi *rang* ne rimerait pas avec *tirans*. Si un rapport de nombre entre les mots rimants était une nécessité intellectuelle, *tu aimes* ne devrait point rimer avec *emblèmes*, ni *je rends* avec *parents*.

(1) Pendant le moyen âge, où l'on n'avait point de signes pour l'accentuation, les différents E n'offraient aucune différence à l'œil, et cependant on ne les faisait pas rimer ensemble ; peut-être n'y avait-il d'exception que pour *poverte*, qui rimait presque indifféremment avec des mots terminés par un E muet et par un E fermé ; et pour quelques autres mots, comme *regne* (*Berte aus grans pies*, st. LXXXI, v. 11), qui semblent cependant des licences particulières au poëte. Les consonnes finales muettes riment fort mal avec celles qui se prononcent : un bon poëte ne finirait certainement pas les deux membres d'un distique par *nerf* et *serf*, *respect* et *suspect*, ou *vertus* et *prospectus*. En gallique, où l'Y a deux sons différents, on ne peut le faire rimer, lorsqu'il se prononce comme notre I, avec *y*, *ydd*, *ym*, *yn*, *yr*, *ys*, *fy*, *dy* et *myn*, où il a le son de notre diphthongue EU.

(2) Presque toutes les langues ont, au moins pendant quelque temps, reconnu ce principe : ainsi, en arabe, les lettres qui dépendaient du même organe vocal, comme le *dal* et le *ta*, rimaient fort bien ensemble ; mais nulle part cette tendance purement harmonique n'est aussi marquée qu'en irlandais. On y divise les lettres en huit classes (douces, C, P, T ; dures, B, D, G ; rudes, CH, TH, FH, PH, SH ; fortes, LL, NN, RR, M, NG ; légères, BH, GH, MH, L, N, R, DH ; faible, F ; stérile, S ; sourde, H), et la rime est suffisante quand les lettres sont de la même ; ainsi *ghil* rime avec *inghin*, et *sop* avec *lot*. Lorsque plusieurs consonnes se suivaient, il n'était pas même nécessaire qu'elles appartinssent toutes à la même classe, le rapport de la dernière suffisait : *fogmhar* faisait avec *gormghlan* une rime de deux syllabes, quoique le G fût une lettre dure et le GH une légère. On n'exige pas surtout une concordance exacte des voyelles ; ainsi, en français, l'E rime fort bien avec l'A, et en allemand l'E, l'AI et l'OI, avec l'Ö, et l'U ou l'Ü avec l'I, etc. Pendant le moyen âge, on se contentait aussi fort souvent d'une consonnance approximative :

La chapele ert plaine de pueple.
Tristan saut sus, l'araine ert moble.

Tristan, t. I, p. 48, v. 919.

S'estes chevalier, leiz la couche
Que vous douteiz .I. poi reproche.

Rutebeuf, *Nouvelle complainte d'Outremer*, t. I, p. 116.

Dans la ballade *Du mauvais gouvernement de ce royaume*, Eustache Deschamps a fait rimer *emprinse* avec *Tamise* ; le tenvin, qui marque, en arabe, la nasalité de la voyelle, n'est pas non plus un obstacle à la rime. A plus forte raison peut-on faire rimer ensemble les

leurs sons, qui varient de peuple à peuple, quelquefois même d'année en année (1).

L'oreille n'aurait plus reconnu la similitude des vers et l'unité de leur ensemble si leur syllabe finale ne l'eût rappelée pendant toute la durée du poëme par une consonnance identique (2). C'était, d'ailleurs, une conséquence de l'expression musicale de la rime : tant qu'il restait sous l'influence du même sentiment, le poëte cherchait instinctivement à rendre les mêmes sons dominants (3). Lorsque, au

deux lettres nasales M et N; Otfrid a fait rimer *ein* avec *heim*; *Krist*, l. I, ch. XVIII, v. 44. Il en devrait être ainsi de toutes les lettres finales qui ne se prononcent point; il faudrait seulement que la terminaison du mot correspondant fût longue; *paturon* rimerait mal avec *rond* et *sein* avec *saint*.

(1) Ainsi, par exemple, les poëtes allemands du moyen âge ne pouvaient faire rimer les syllabes où les consonnes étaient dures avec celles où elles étaient faibles, comme *reissen* et *reisen*, *leute* et *freude*; mais, en devenant moins marquée, la prononciation a permis ces rimes, excepté dans le nord de l'Allemagne, où elle s'est mieux conservée.

(2) C'est une loi de la poésie arabe, quoique dans les longs poëmes didactiques et historiques les vers ne riment généralement que deux à deux. Le troubadour Peire de Corbian avait aussi suivi cette règle; les 840 vers de son *Thesaur* se terminent tous en *ens*.

(3) Les troubadours étaient fidèles à cette règle dans presque tous leurs poëmes narratifs et didactiques (le *Poëme sur Boëce*, *les Vies de saint Amant* et *de sainte Fide d'Agen*, les *Romans de Gerars de Rossilho* et *de Ferabras*, la *Chronique* de Guilhem de Tudela, *La nobla Leyczon*), et l'appliquaient aussi quelquefois à la poésie lyrique; en donnant les mêmes rimes à toutes les strophes, ils rendaient leur liaison plus intime et plus sensible. Dans la langue d'Oil, les grands poëmes en vers de 10 ou 12 syllabes sont aussi généralement divisés en tirades monorimes, et il n'est pas rare de trouver des romances et des chansons dont chaque couplet n'a qu'une seule rime; nous citerons entre autres la *Complainte* du roi Richard, *Aucassin et Nicolette*, et quelques pièces du *Romancéro françois* de M. Paris: *Argentine*, *Beatris*, *Bele Doette*, *Bele Erembors*, *Bele Amelot*, etc. Ce principe n'est pas appliqué régulièrement dans le vieux poëme espagnol sur le Cid, mais les assonances s'y succèdent trop souvent pendant une longue suite de vers pour que l'intention n'en soit pas évidente, et *les Vies de saint Ildefonse et de sainte Madeleine*, par le Beneficiado de Ubeda, ainsi que la plupart des poésies de Berceo et de l'Arcipreste de Hita, sont en stances monorimes. Lorenzo dit même, dans son *Alexandro*, st. 2 :

Fablar curso rimado per la quaderna via
A sillabas cuntadas, ca es grant maestria.

Mais ce système ne tarda pas à vieillir, puisque, dans un *Respuesta* à un *Decir* de Diego de Valence (ap. Rodrigues de Castro, *Biblioteca española*, t. I, p. 336), Pero Lopez de Ayala el Viejo trouvait déjà, dans le 14e siècle (de 1332 à 1407), que les quatrains monorimes alexandrins étaient *de antiguo rrymar* et avaient le son *rrudo*. Plusieurs petits poëmes anglais, tels que *The life of seinte Juliane* (ap. Warton, t. I, p. 14) et *The life of saint Margaret* (ap. Hickes, *Thesaurus linguarum septentrionalium*, t. I, p. 225) sont écrits dans le même système, et le gallois Taliessin le suivait aussi quelquefois; voyez Rhaesus, p. 182. La forte accentuation de l'italien devait rendre cette forme de versification trop monotone; aussi n'y connaissons-nous qu'une seule pièce monorime (ap. Crescimbeni, *Commen-*

contraire, l'inspiration première devint moins présente à l'imagination que la variété des détails, la rime dut se modifier avec les sentiments successifs qu'ils excitaient (1); les poëmes se divisèrent en tirades monorimes dont la longueur n'avait d'autre limite que la durée de chaque sentiment, et ne reconnaissait aucune autre règle que la nécessité de former un sens complet (2). Mais le son des mots n'a pas seulement une signification obscure et toute sensuelle, il s'y mêle presque toujours des associations d'idées et des images qui frappent l'intelligence. On peut donc augmenter l'énergie de l'expression en multipliant les sons qui ont plus d'analogie avec la pensée, en les plaçant à la fin du vers, où l'accent s'unit à la pause pour les faire ressortir (3). La rime n'est plus alors le concours fortuit de deux syllabes semblables; elle s'appuie sur le sens des mots presque autant que sur leurs sons; si l'oreille perçoit les bases de la versification comme les vibrations produites par un écho, c'est

tarj, p. 332), et encore Mario Negrisoli, son auteur, vivait au 16e siècle; c'était ainsi plutôt une affectation de bel esprit ou une imitation de copiste qu'une conséquence naturelle du développement de la versification. Au reste, on se tromperait probablement si l'on attribuait cette répétition des mêmes rimes à des raisons purement métriques; l'habitude de réciter de longues suites de vers devait faire attacher une grande importance à tout ce qui facilitait l'action de la mémoire.

(1) On ne doit donc pas se préoccuper seulement de la nature des sons rimants, leur succession éveille des sentiments que le poëte fait concourir à son but.

(2) On marquait même quelquefois la coupure par un vers plus court qui ne rimait pas avec les autres, comme on le voit dans la chronique provençale de Guilhem de Tudela et dans plusieurs romans français : *Garin de Montglenne*, *Amis et Amiles*, *Buevon de Comarchis*, *le Siege de Barbaste*, *Aimeri de Narbonne*, *Girar de Viane*, *Girar et Jordain de Blaves*, etc. Ce vers sans rime correspondante avait même un nom particulier; on l'appelait en flamand *steert*, queue, et en allemand, *Waise*, orphelin. Gibers de Montreuil s'est servi du même moyen pour marquer l'interruption du rhythme; les nombreuses chansons qu'il a insérées dans le *Romans de la Violette* suivent toujours le premier vers d'un distique (il rime avec un vers de la chanson, ordinairement avec le second), et le récit recommence par deux vers à rime plate.

(3) L'harmonie des sons rend aussi plus frappante celle des idées; voilà pourquoi les proverbes qui contiennent un jugement, qui établissent un rapport entre deux idées différentes, sont si souvent rimés, même dans les langues que leur esprit rend plus ennemies de la rime, le grec et le latin par exemple :

Οἷος ὁ τροπος, τοιουτος και ὁ λογος.

Qui non habet in aere; luat in corpore.

l'esprit qui les apprécie et leur donne une valeur réellement rhythmique (1).

Cette double expression ne pourrait cependant s'obtenir à la fois d'une manière complète ; la versification doit opter, jusqu'à un certain point, entre l'impression musicale et le mouvement poétique de la pensée, et, sans jamais renoncer entièrement à l'un de ces modes d'action, elle se détermine dans chaque idiome suivant des tendances et des nécessités différentes. Dans les langues germaniques, où les mots ont conservé une accentuation assez prononcée pour dessiner le rhythme, la rime n'est qu'un accessoire dont l'oreille ne sent pas même toujours le besoin (2), et l'on évite de lui donner un caractère musical qui deviendrait bientôt monotone et usurperait l'attention qui appartient à la pensée (3). En italien, au contraire, la mélodie naturelle de la prose et

(1) Peut-être faut-il faire exception pour les poésies artificielles (celles des troubadours, des meistersänger, etc.), dont le premier mérite est la difficulté vaincue. La rime des Arabes n'a pas non plus le caractère profond que lui donnent les populations occidentales; elle est beaucoup moins essentielle au rhythme, puisque la quantité le marque bien plus, et malgré la gravité nationale, l'inspiration poétique n'a rien de sérieux; c'est l'imagination qui joue et se complaît à des modulations musicales, bien plutôt qu'un sentiment passionné qui s'exprime en termes naïfs. Comme il arrive presque toujours, les Arabes ne sortent de leur caractère habituel que pour se précipiter dans l'excès contraire.

(2) Lord Surrey, Shakspeare, Milton, Thomson, Philips, et beaucoup d'autres Anglais, l'ont même systématiquement évitée, et les meilleurs poëtes allemands, Klopstock, Schiller, Göthe, etc., ont écrit quelquefois en vers blancs. Cette forme de versification est trop lâche, les vers s'y mêlent et s'y confondent trop aisément; mais, dans les langues fortement accentuées, ils n'en ont pas moins un certain rhythme qui satisfait l'esprit, sinon l'oreille. Les bons poëtes français n'ont jamais employé ce genre de vers, et, malgré le talent des Italiens (Trissino, Alamanni, Ruccellai, Marchetti, Frugoni, etc.) et des Espagnols (Lopez de Vega, Boscan, Fernando de Acuña, Quevedo, Montiano) qui s'y sont exercés, on ne peut voir dans leur compositions que des imitations maladroites, dépourvues de tout sentiment rhythmique.

(3) Aussi le son des rimes anglaises n'est-il qu'approximatif : *views* rime avec *boughs*, *spell* avec *pinacle*, *gone* avec *owne*, *obey* avec *tea;* c'est même une règle de ne point faire commencer les syllabes rimantes par la même consoune, et suivant l'*Arte of english poesie* de Puttenham, on n'y manque que for lacke of good judgment and a delicate ear. Nous ne ferions d'exception que pour les poésies satiriques et bouffonnes, comme l'*Hudibras* et le *Don Juan*. Pendant le moyen âge les poëtes allemands ne recherchaient pas non plus la richesse des rimes; les plus scrupuleux, Hartmann von Ouwäre, Gotfrid von Strazeburc, et Chuonrat von Würzeburc, s'en permettaient eux-mêmes d'assez irrégulières.

la fréquente ressemblance des terminaisons font accorder une plus large part au principe harmonique de la rime; une syllabe entière ne lui suffit plus (1), et les consonnances habituelles du langage empêchent sa monotonie d'être jamais blessante (2). La versification française tient le milieu entre ces deux systèmes; le mouvement du vers y est trop peu marqué pour qu'il ne soit point nécessaire d'en dessiner fortement la fin; mais l'élévation de la voix sur les dernières syllabes rend leurs consonnances assez saillantes, sans l'adjonction d'aucune autre lettre semblable (3); leur consonne initiale est même inutile lorsque la nature ou la position de la voyelle oblige d'en prolonger le son quelque temps (4).

Cette accentuation périodique de la rime serait bientôt devenue fatigante, il fallut trouver un moyen d'en dissimuler l'uniformité, et l'on sacrifia l'expression du rhythme à son euphonie; on fit succéder des mots d'une prononciation forte à ceux dont une syllabe sourde affaiblissait la cadence (5).

(1) Dans les vers ordinaires (*piano*), la voyelle accentuée est à l'avant-dernière syllabe, et toutes les lettres qui la suivent doivent être exactement reproduites.

(2) La rime du vers *sdrucciolo* porte sur trois syllabes, et, sauf le portugais et l'espagnol, où quelques vieux poëtes, tels que Jorge Manrique et Juan de la Encina, aimaient à l'employer, on ne la trouve usitée dans aucune autre langue que par caprice, comme dans le *Don Juan* de lord Byron (l. IX, st. 20) et le *Gasele* de Rückert; au moins ne figure-t-elle point dans les *tabulatures* des meistersänger; voyez Puschmann, *Sammlung für altdeutsche Literatur*, p. 175.

(3) Les poëtes français qui voulaient, dans ces derniers temps, rendre la rime plus riche, en reconnaissaient instinctivement le mauvais effet, puisqu'ils cherchaient à la dissimuler par de fréquents enjambements. Cette prétendue richesse n'était réellement qu'une affectation puérile; loin de mieux marquer la fin du rhythme, elle l'effaçait encore.

(4) Voilà pourquoi la rime qui n'est pas suffisante au singulier le devient au pluriel. Dans les commencements de la poésie romane, on allait plus loin encore; dans le poëme sur Boëce, les voyelles longues ou suivies d'un S assonnent toutes ensemble, *dias*, *vis*, *agues*, *rangures*, *guaris*, v. 176–180.

(5) Dans un temps où l'oreille était habituée à supporter de longues tirades monorimes, elle ne pouvait être choquée par une suite de rimes masculines ou féminines; ce ne fut que Jean Bouchet et Ronsard qui rendirent leur retour régulier; mais il semble que, comme dans les romances espagnoles, un vers rimant alternait d'abord avec un vers sans rime; au moins l'alexandrin est écrit sur deux lignes dans plusieurs vieux manuscrits (P. Paris, *Romancéro françois*, p. 20), et la dernière syllabe du premier hémistiche ne compte pas plus pour la mesure que celle du second. L'instinct musical de quelques poëtes lyriques (Thibaut, comte de Champagne, le Chastelain de Coucy, etc.) avait souvent deviné la règle, et

Dans une versification où l'absence presque complète de prosodie rendait l'harmonie si obscure, cette variété était d'ailleurs un élément indispensable ; elle distinguait nettement les distiques les uns des autres, et l'existence indépendante de chaque partie est aussi essentielle que l'unité de leur ensemble ; le sentiment de la première est nécessaire pour une appréciation complète de la seconde (1). La succession des rimes masculines et féminines n'eût pas ainsi rempli son but, si le rhythme avait conservé de la monotonie ; son principe exigeait que le changement fût réel, et que les rimes dont l'E muet ne modifiait pas sensiblement le son ne suivissent pas immédiatement les autres (2). Ce besoin de variété conduisit plus loin encore : au lieu d'enchaîner les rimes deux à deux, on les mêla avec des rimes différentes (3) ; mais lorsque de longs vers éloignent trop les consonnances et que l'entrelacement n'en est pas régulier, le rhythme devient trop obscur pour suffire aux exigences d'une

Au commencement du 13e siècle, Adenez le Roi entrelaçait de la manière la plus régulière les séquences de son roman de *Berte aus grans pies*. Les troubadours, auxquels on suppose cependant un sentiment musical bien plus vif, ne se doutaient pas de cette nécessité ; Giraud Riquier dit même, dans *Ab lo temps*, ap. Raynouard, t. III, p. 36 :

> De far vers adrechurat,
> E far l'ai de mascles mots.

Drummond of Hawthornden voulut importer en anglais la succession régulière de nos rimes masculines et féminines ; mais c'était une contrainte inutile, à laquelle les autres poëtes refusèrent de se soumettre. Il y a bien, en allemand, une sorte de rimes féminines lorsque l'E de la syllabe finale est muet et précédé immédiatement d'une syllabe accentuée ; mais aucune règle ne prescrivit jamais de les faire alterner avec les autres, quoiqu'on n'en puisse quelquefois méconnaître l'intention. Voyez une chanson de Walther, ap. Mannesses, *Sammlung*, t. I, p. 109, et une autre de Chuonrat von Würzeburc, t. II, p. 203. Quant à l'anglais, il ne pouvait avoir de rimes féminines, puisque l'E muet n'y comptait jamais dans la mesure.

(1) Notre versification est, sous ce rapport, mieux cadencée que celle des autres peuples ; comme le mouvement de leur rhythme est plus marqué, ils ne sont pas obligés d'en rendre la fin aussi sensible.

(2) Racine n'a pas observé cette règle dans *Andromaque*, act. I, sc. 2.

> Avant que tous les Grecs vous parlent par ma voix,
> Souffrez que j'ose ici me flatter de leur choix,
> Et qu'à vos yeux, Seigneur, je montre quelque joie
> De voir le fils d'Achille et le vainqueur de Troie.

(3) Il faut alors renforcer le rhythme en groupant les vers en strophes. Les poëtes narratifs allemands et italiens n'y manquaient jamais ; voyez *Otnit*, *Wolfdieterich*, *Eeken Ausfahrt*, *Riese Sigenot*, *Ravenna Schlacht*, et *La divina comedia*, *La Gerusalemme liberata*, et tous les poëmes du cycle carlovingien.

inspiration sérieuse (1); ce n'est plus qu'une coupe grammaticale qui donne seulement plus de tenue à la phrase (2). L'observation de ces lois est plus indispensable encore quand une intention plus musicale divise le poëme en périodes rhythmiques plus étendues; toutes les strophes doivent reproduire dans un même ordre les deux espèces de rimes (3), et former un rhythme et un sens complets (4).

Loin d'être une cause d'harmonie, l'attention que la rime appelle sur la dernière syllabe du vers le rendrait fatigant si l'oreille ne sentait aussitôt que la pause qui en marque la

(1) C'est la principale cause du peu de gravité de notre vers de dix syllabes.

(2) Speroni, Alessandro Guidi, et presque tous les poëtes bucoliques italiens du 17e siècle, croisaient les rimes ou les liaient deux à deux sans autre loi que leur fantaisie, et, malgré le mouvement marqué que l'accent donnait au rhythme, cette irrégularité déconcertait trop l'oreille pour qu'ils aient trouvé beaucoup d'imitateurs. En espagnol, les deux rimes sont quelquefois séparées par quatre vers (dans les poésies de Juan de Jauregui par exemple); Luzan en a même intercalé jusqu'à six (*Poetica*, t. I, p. 397); mais la rime n'y a pas, comme on sait, la même importance rhythmique que dans les autres langues romanes.

(3) Les troubadours avaient porté si loin les conséquences de ce principe, qu'ils faisaient quelquefois rimer ensemble les vers correspondants de chaque strophe, sans se préoccuper de l'harmonie de la strophe elle-même :

Freg ni neu no m'pot destrenher,
Qu'eu no chant e no m'alegre,
Pero ben sai, que mais plagra
Chansoneta de leu rima
A la gen
Desconoisen,
Que fan valer so que non es valen.

Los valens volon enpenher
Et encausar et absegre,
E dic vos, que no m'desplagra,
Si la raitz tornes cima
Del coven
Sobresaben,
Per cui valors e joi torn' en nien.

Elias Cairel, ap. Diez, *Poesie der Troubadours*, p. 71.

(4) Le rhythme de *La divina comedia* est blâmable sous ce rapport; il reste suspendu jusqu'à la fin du chant, et la pause qui suit chaque tercet le brise incessamment. Il était bon cependant de faire sentir la coupure à l'oreille comme à l'esprit; l'exagération de cette nécessité a conduit plusieurs autres poëtes à laisser dans chaque strophe un vers étranger au rhythme, ou qui n'y entrait pas complétement. Ainsi, l'auteur espagnol du *Doctrina christiana* écrivit son poëme en stances de quatre vers, dont le quatrième était la moitié plus court, et ne rimait point avec les trois premiers; dans l'*Ecken Ausfahrt* de Seppen von Eppishusen, l'avant-dernier vers de chaque strophe ne rime pas non plus avec les autres, et le dernier a deux syllabes de moins. Voyez aussi le poëme de *Salman und Morolt*, et une chanson de Spervogel, ap. Mannesses, *Sammlung von Minnesingern*, t. II, p. 288, col. 1. Loin donc d'approuver les stances semblables à celles de Rousseau :

Vous qui parcourez cette plaine,
Ruisseaux, coulez plus lentement;
Oiseaux, chantez plus doucement;
Zéphyrs, retenez votre haleine.

Respectez un jeune chasseur
Las d'une course violente,
Et du doux repos qui l'enchante
Laissez-lui goûter la douceur.

où les rimes se succèdent régulièrement, comme si le rhythme n'était pas complet à la fin de chaque strophe, nous trouvons plus rationnel de marquer le passage d'une stance à une autre par la répétition d'une rime masculine ou féminine

fin est la conséquence nécessaire de l'achèvement du rhythme. Dans les versifications qui admettent les consonnances finales, le rhythme doit, par conséquent, être simple, et se baser sur des éléments faciles à reconnaître; son obscurité donnerait à la rime un caractère de fantaisie ou de hasard. La prosodie ne peut donc alors attribuer aux différentes syllabes une valeur arbitraire, ni même distinguer minutieusement la quantité qu'elles tiennent de leur nature : au lieu de les apprécier, on les compte (1). Celles-là seulement dont le son trop sourd est presque insensible sont rejetées à la fin; ailleurs, elles ne rempliraient pas suffisamment leur place et briseraient le rhythme en tranchant trop fortement avec les autres (2).

Le nombre de syllabes que chaque vers peut contenir ne résulte d'aucun principe théorique; il est subordonné au rapport qui les lie entre elles, et ce rapport dépend de la nature de leurs sons, et du système de chaque versification. Le vers peut se prolonger jusqu'à ce que l'affaiblissement du rhythme oblige de recourir à la rime pour le faire ressortir. Ainsi, dans les langues sonores, les syllabes peuvent être plus nombreuses que lorsqu'une prononciation sourde donne moins de relief aux rapports prosodiques (3); et une plus

qu'une consonne peut seule légitimer.

(1) La plus grande partie des irrégularités que l'on trouve dans les manuscrits de nos vieux poëmes est certainement due à une orthographe vicieuse, ou à des syncopes arbitraires que se permettent toujours les poëtes qui n'écrivent que pour le peuple : ils parlent sa langue et sacrifient toutes les règles de la syntaxe et d'une bonne prononciation aux exigences du rhythme.

(2) En français, par exemple, l'articulation de la consonne qui précède un E muet marque suffisamment la syllabe, lorsque le rhythme n'exige pas que la voix y appuie; mais quand l'E muet est précédé d'une voyelle, le son en reste si sourd, qu'on ne peut lui donner la valeur d'une autre syllabe : une élision devient nécessaire. Il faut peut-être excepter les mots, comme *paye*, *soudoye*, où le son de l'Y se joint à celui de l'E et lui donne plus de force : nous n'oserions faire un reproche à Molière d'avoir dit dans le *Misanthrope:*

Mais elle bat ses gens et ne les paye point.

(3) L'alexandrin espagnol avait d'abord quatorze syllabes (dès 1272, dans le *Tesoro*, il n'en a plus que douze, probablement à l'instar de la poésie française); beaucoup de vers du *Libro del Palacio*, de Lopez de Ayala, en ont encore davantage, et le vers ordinaire en a réellement seize, puisque l'assonance ne lie point les vers impairs : ce sont de véritables hémistiches. Les vers italiens peuvent être aussi longs; Luigi Alamanni a écrit

grande uniformité du vers, un rhythme plus simple, des moyens accessoires d'en marquer la mesure (1), permettent également de l'allonger sans en compromettre l'harmonie.

Dans les langues anciennes, où chaque pied était un élément distinct du rhythme, un temps d'arrêt le séparait des autres, et du rapport mathématique des syllabes qui le composaient résultait une cohésion qui ne peut exister dans les langues modernes. La versification y est d'ailleurs trop subordonnée à l'expression pour continuer à se scinder ainsi par des pauses indépendantes de la pensée. Mais une déclamation trop uniforme deviendrait monotone, et la variété des intonations ne peut être arbitraire : si aucune loi ne les réglait, leur succession désordonnée porterait souvent la perturbation dans le rhythme. Un rapport régulier entre la prononciation de toutes les syllabes, s'associant au mouvement du vers, le rend au contraire plus marqué. Dans les idiomes dépourvus de prosodie, ce rapport ne serait pas compris sans une grande simplicité; les différences de prononciation sont trop peu saillantes. Une succession alternative de tons faibles et de tons forts y est seule sensible, et l'accentuation de la rime, qui fait appuyer sur la dernière syllabe, imprime à tout le vers un mouvement iambique (2).

Cette mélodie du vers domine quelquefois l'harmonie des mots; mais, loin de la neutraliser, elle en rend le mouvement

sa comédie de *Flora* en vers de seize syllabes, accentués sur la quatorzième, et Bernardino Baldi, abbé de Guastalla, qui florissait vers 1600, en a fait qui avaient jusqu'à dix-huit syllabes; ap. Crescimbeni, *Commentarj*, t. I, p. 21.

(1) Comme les rimes intérieures, l'harmonie périodique des accents et la division en hémistiches ou en pieds égaux. Quand les pieds sont assez marqués, on peut même se passer entièrement de la rime, non seulement dans les idiomes dont l'accent est fort marqué, comme le grec et le latin, mais dans les langues slaves, qui n'ont qu'une accentuation purement philologique.

(2) La poésie espagnole serait plutôt trochaïque; mais ce mouvement tient sans doute, si l'on s'en rapporte au nom du genre le plus répandu (*romance*, et non *ballade*) et à sa forme sans coupure et sans variété de rhythme, au peu d'influence qu'y exercèrent la musique et la danse, aux souvenirs de la versification ancienne, à l'absence de la rime, à la majesté de la langue, et peut-être aussi à l'imitation de la poésie arabe; comme la rime y change de place et porte souvent sur plusieurs syllabes, la dernière y devait être moins fortement prononcée.

plus prononcé ; à certaines places qui varient suivant la nature du rhythme et l'expression de la phrase, on les réunit dans une seule cadence ; on fait coïncider l'accent de la prononciation avec celui de la déclamation (1). A la fin du vers, cet accord doit même être complet ; il faut donner plus de force au rhythme, et l'accentuation fait mieux ressortir la rime qui n'est point précédée immédiatement d'une autre syllabe accentuée (2).

Puisque la puissance de la rime augmente toujours avec l'impression qu'elle produit, les règles de la versification doivent proscrire tout ce qui pourrait affaiblir ou détourner l'attention. Telles sont, au premier rang, toutes les consonnances différentes qui lient ensemble des mots que le rhythme rendait étrangers (3) ; cette répétition superflue fatigue l'oreille et la laisse peu sensible aux consonnances

(1) Les accents, ou plutôt les pauses qui suivent la dernière syllabe sonore d'un mot, sont un moyen de varier le rhythme de l'alexandrin français, dont M. W. von Schlegel (*Observations sur la littérature provençale*, p. 65) et les autres critiques qui en ont blâmé l'uniformité n'ont pas assez tenu compte. Quoique les syllabes impaires semblent ne pouvoir être aussi accentuées que les autres, les accents secondaires dessinent mieux le vers quand ils portent sur la troisième et sur la neuvième syllabes ; ils lui donnent un rhythme plus prononcé, puisqu'il ne devient sensible qu'après trois termes, et que l'accent principal qui marque toujours la sixième et la douzième syllabes le continue de la manière la plus régulière. Mais le poëte n'en peut pas moins changer l'accentuation rhythmique suivant ses convenances ; il faut seulement que les accents secondaires ne précèdent pas immédiatement les autres, et qu'il y en ait au moins un dans chaque hémistiche. Voilà pourquoi ce vers de Corneille blessera toutes les oreilles sensibles à l'harmonie :

Vous le mieux révéler qu'il ne me le révèle.

(2) On ne peut ainsi approuver ce vers de Boileau :

Que me sert en effet d'un admirateur fade ?

Les vers français qui se terminent par un monosyllabe devraient le faire précéder d'une syllabe muette ou d'un autre monosyllabe dont la liaison étroite avec le mot précédent ne déplace point son accent ; Malherbe a eu tort de dire :

Prenez garde à ses mœurs ; considérez-la toute.

(3) Cette considération doit faire repousser la rime léonine, soit qu'elle ait lieu dans un même vers, comme dans ce distique de Dryden :

Farewell, she cry'd, my Sister, thou dear part,
Thou sweetest *part* of my divised *heart* ;

soit qu'elle lie les hémistiches de deux vers différents, ainsi que dans ces deux exemples :

Enfin, las d'appeler un sommeil qui le *fuit*,
Pour écarter de *lui* ces images funèbres.
Racine, *Esther*, act. II, sc. I.

Mais son emploi n'est *pas* d'aller dans une place
De mots sales et *bas* charmer la populace.
Boileau, *Art poétique*, chant III.

Une consonnance qui ne porte pas sur la fin des hémistiches blesse également l'oreille, lorsque les deux syllabes sont accentuées, comme dans ce vers de Voltaire :

essentielles qui servent de base à la mesure. Les pauses grammaticales qui se trouvent à la fin des vers affaiblissent l'effet de la rime, quoiqu'elles ajoutent à son accentuation; l'importance qu'elles ont pour le sens empêche de percevoir toute leur valeur rhythmique. La rime devient moins sensible encore lorsque ces pauses interrompent le mouvement du vers et font appuyer la voix sur des mots indifférents au rhythme (1). Peut-être l'harmonie est-elle encore plus gravement compromise quand un changement d'idée ou même un repos trop prolongé sépare des rimes qui ne produisent d'effet que par leur liaison (2) : le parallélisme des deux membres du distique n'est plus senti (3); la consonnance des

Et d'un œil *vigilant épiant* ma conduite,

Et dans celui de Crébillon :

L'*amour* n'a pas tou*jours* respecté la nature.

(1) Ce défaut est surtout fort sensible dans la poésie dramatique, où le changement d'interlocuteurs marque encore davantage la pause. Malgré la rapidité du dialogue, Göthe a violé cette règle dans ces vers de la première partie du *Faust* :

VALENTIN.
Parire den !
MEPHISTOPHELES.
Warum denn nicht ?
VALENTIN.
Auch den !
MEPHISTOPHELES.
Gewiss.
VALENTIN.
Ich glaub' der Teufel sicht.

Le dialogue ne devrait être brisé qu'à la fin des hémistiches, si ce n'est quand la pause ajoute de la force à l'expression : ainsi, par exemple, elle appelle l'attention sur le *Qu'il mourût* du vieil Horace, et fait mieux ressortir tout ce qu'il y a d'énergie sauvage dans ce cri d'un vieillard qui vient de perdre ses deux autres fils.

(2) Boileau n'a pas toujours suivi cette règle (*Art poétique*, ch. II, v. 37, 57, 81, etc.), et Marmontel l'a expressément niée dans sa *Poétique*; il n'en reconnaît la nécessité que pour les vers entrelacés. La faute est bien plus grande lorsqu'il n'y a pas de pause après le second vers, comme dans ces vers de Pope :

Nothing is foreign : parts relate to whole;
One all-extending, all-preserving soul
Connects each being.

La rime des hémistiche l'aggrave encore.

(3) C'est ce que les musiciens appellent une phrase carrée; plus la *carrure* est parfaite, plus l'harmonie est complète; voilà pourquoi elle est bien plus sensible dans les vers alexandrins, dont les hémistiches sont égaux, que dans les vers de dix syllabes, qui, quoique moins longs, ont les mêmes éléments rhythmiques, une césure régulière et une rime. C'est le sentiment instinctif de cette raison qui, lorsque nos poëtes eurent renoncé aux tirades monorimes, les engageait à ne faire rimer que deux vers ensemble. Il n'y a qu'un très petit nombre d'exceptions à cette règle (dans le *Roman de Rou*, entre autres, v. 1278, 1279 et 1280), et l'on est surpris que pour exprimer l'inspiration Racine y ait manqué :

Cieux, écoutez ma voix; terre, prête l'oreille;
Ne dis plus, ô Jacob, que ton Seigneur sommeille;
Pécheurs, disparaissez : le Seigneur se réveille.

Les poëtes dramatiques anglais qui écrivent en vers rimés ont un sentiment plus exact de l'effet produit par cette absence de parallélisme; ils terminent



autres vers eux-mêmes devient une rencontre sans régularité, et par conséquent sans harmonie.

Sans doute, des écrivains qui ne distinguaient pas l'effet naturel de la rime des associations d'idées que l'habitude y rattache se sont exagéré sa valeur. Elle n'est, au fond, qu'un son redoublé, et cette répétition toute matérielle ne peut ajouter à la phrase aucune beauté réelle, ni d'expression ni de pensée. Il n'est pas jusqu'à sa puissance musicale qui ne soit plus restreinte qu'on n'a voulu le reconnaître : car la mélodie consiste bien plus dans la proportion des sons que dans leur retour périodique, et cette périodicité elle-même n'est pas complète, puisque après chaque distique elle est interrompue (1). Mais voir seulement dans la rime soit l'imitation inintelligente d'une versification étrangère (2) non moins irrationnelle, soit un moyen grossier de remplacer la quantité prosodique que les langues modernes avaient perdue (3), ou une malheureuse nécessité qu'impose le repos monotone qui termine tous les vers (4), ce serait s'abuser plus étrangement encore sur sa valeur. Par le retour du même son, la rime fait pour le vers ce que le vers fait pour le

chaque scène par trois vers sur la même rime. L'auteur allemand d'une légende du 12e siècle indiquait les coupures de la même manière (ap. Graff, *Diutiska*, t. II, p. 297), et son exemple a été suivi par Hugo von Langenstein, dans le *Marter der heiligen Martina*; par Wirnt von Gravenberg, dans le *Wigalois*, et par Ulrich von Türlein, dans le *Wilhelm*.

(1) Dans les vers français, il est vrai, elle continue jusqu'à certain point par la succession régulière des rimes masculines et féminines, mais l'espèce d'harmonie qui en résulte se base bien plutôt sur le rapport des accents que sur la ressemblance des sons.

(2) Des critiques n'y ont vu qu'un résultat de l'influence de la poésie celtique, arabe, scandinave, ou une imitation des vers léonins, qui s'étaient introduits dans la poésie latine du Bas-Empire.

(3) E perciò, essendosi generalmente nell' uso comune perduta la distinzion delicata e gentile del verso dalla prosa, per mezzo de' piedi, s'introdusse quella grossolana, violenta e stomachevola delle desinenze simili ; Gravina, *Ragion poetica*, l. II.

(4) Mablin, *Mémoire sur la nécessité de la rime pour la poésie française*, p. 23. C'est prendre l'effet pour la cause ; la pause que la rime force la voix à faire sur la dernière syllabe doit se légitimer par une pause intellectuelle. Lord Kames, au contraire, attribue entièrement la pause à la rime : l'erreur est encore plus grave. Quand une rime ne marque pas la fin des vers, il faut nécessairement les séparer par une pause ; lorsque la rime et la pause manquent toutes deux, comme il arrive fort souvent dans les vers blancs anglais, le rhythme est complétement sacrifié.

poëme par le retour du même rhythme ; elle lui donne de l'unité en rendant plus sensibles les liens qui en rattachent ensemble les différentes parties. Cette alliance de deux sons semblables éveille le sentiment musical ; elle dispose l'oreille à sentir le rapport des autres syllabes, et l'esprit à saisir l'alliance des idées. Loin d'être stérile, la rime s'adresse à l'imagination et au sentiment, et les remue tous deux à la fois. Mais ce retour systématique de syllabes accentuées, unies deux à deux par des consonnances, finirait par fatiguer également l'esprit et l'oreille, si quelque nouvel élément n'introduisait de la variété dans le rhythme, tout en respectant son principe et ses conséquences (1).

CHAPITRE IX.

DE LA VERSIFICATION BASÉE SUR LE RAPPORT DES ACCENTS ET LA NUMÉRATION DES SYLLABES.

Dans les idiomes où l'accent philologique n'avait point complétement disparu, il était un moyen facile d'empêcher l'accentuation de la rime de rendre le rhythme trop uniforme : c'était de donner une valeur rhythmique aux accents des autres mots, et, en les mettant en saillie, d'affaiblir la prépondérance de la dernière syllabe. Lorsque l'accent des mots avait conservé toute sa force, cette accentuation du vers était même une nécessité ; il eût fallu, pour y

(1) Telle n'est pas cependant la cause de la monotonie que l'on a souvent reprochée à la versification française ; elle tient bien plutôt à l'accentuation uniforme des dernières syllabes, à la cadence naturelle de la langue, qui est plus marquée dans les vers que dans la prose. Le changement successif des rimes masculines et féminines n'a pas, ainsi que nous l'avons déjà dit, d'autre raison que la nécessité d'introduire quelque variété dans le rhythme.

échapper, modifier la prononciation habituelle, diminuer l'expression de la langue, et il est au contraire de l'essence de la poésie d'en augmenter l'énergie et la couleur (1).

Cette variété d'intonation imprime un mouvement plus musical au rhythme; mais, à moins de rendre toute harmonie impossible, il faut qu'elle se reproduise dans tous les vers, et cette symétrie ne serait pas même suffisante dans les idiomes faiblement accentués où la poésie aurait atteint quelques développements (2). Si deux syllabes accentuées se suivaient immédiatement, l'élévation de la voix sur la seconde serait à peine sentie, et l'oreille chercherait en vain à rattacher à quelque rhythme une suite monotone de syllabes muettes (3). Sans doute, cependant, cette alternative des temps forts et des temps faibles ne conserve pas toujours une parfaite régularité (4); les accents eux-mêmes sont trop mobiles et trop différents. Il y a des mots qui doivent une accentuation plus marquée aux lettres qui les composent (5),

(1) Le gothique surtout avait une accentuation fort marquée et tout à fait régulière; le radical y était nettement séparé des autres syllabes, et un système complet de flexions le faisait encore mieux ressortir. Toutes les langues qui en dérivaient avaient conservé cet avantage; les mots y avaient un accent systématique qui portait sur la première syllabe.

(2) Dans la plupart des anciennes poésies slaves elles-mêmes, non seulement tous les vers devaient avoir un nombre uniforme d'accents, mais il fallait que le dernier y tombât sur la même syllabe, qu'il donnât une cadence semblable à toute la pièce.

(3) Cela n'arrivait que dans les langues classiques, où la valeur prosodique de chaque syllabe était déterminée d'une manière mathématique; mais dans les idiomes modernes la prosodie est incessamment modifiée par la quantité naturelle, par l'expression, et par la construction de la phrase.

(4) Ainsi, par exemple, quoique les vers d'Otfrid n'aient pas le même nombre de syllabes, il y en a toujours quatre accentuées dans chaque hémistiche. Plusieurs savants ont même prétendu que cette irrégularité était volontaire, qu'Otfrid donnait alternativement à ses vers quatorze et seize syllabes; mais nous n'avons pu rien y voir de systématique; comme le rhythme ne s'appuyait pas sur les syllabes sourdes, elles semblaient indifférentes. Cette irrégularité se reproduit si souvent dans les vers du *Heljand*, qu'on ne comprend même pas que leur rhythme fût sensible.

(5) On est obligé d'appuyer sur la syllabe dont on veut prolonger la durée. Quoique l'accentuation et la quantité soient complètement différentes en théorie, puisque l'une est la suite des tons bas et hauts, leur mélodie, et l'autre, la durée des sons, leur accord mathématique, elles se rapprochent beaucoup dans la prononciation, et le rhythme s'en préoccupe exclusivement. Apel a reconnu, avec son sentiment musical ordinaire, que « Der Hauptaccent gibt der Silbe, auf welche er fällt, wäre sie auch an sich kurz, doch den Charakter der Länge; » *Metrik*, t. I, p. 312. Il y avait dans le vieil allemand non seulement une quantité matérielle qui tenait à la

aux sentiments qu'ils expriment et à la construction de la phrase où ils se trouvent (1); quelques uns peuvent même perdre ou gagner un accent suivant le caprice du poëte (2), et ces mille diversités, qui varient presque à chaque mot, modifient toutes l'élévation de la voix. L'harmonie ne peut donc avoir un caractère mathématique, elle n'est pour ainsi dire qu'approximative, et l'oreille en est le seul juge; toutes les irrégularités qui ne la choquent point sont légitimées par le succès. Ainsi, par exemple, en prolongeant le son d'une syllabe accentuée, la quantité permet à la voix de se reprendre assez pour accentuer encore la syllabe suivante (3), et les temps faibles n'ont point l'importance mu-

nature des voyelles et à leur position dans les mots, mais une prosodie systématique, comme celle des Grecs; au moins Grimm dit (*Deutsche Grammatik*, t. I, p. 16, 20) qu'on ne doit pas le nier, et Lachmann a cru en retrouver des souvenirs dans la versification du moyen âge. S'il était possible d'ajouter une foi entière à une jactance de poëte, on en trouverait dans Ovide une preuve positive :

Ah! pudet et getico scripsi sermone libellum,
Structaque sunt nostris barbara verba modis.
Et placui, gratare mihi! coepique poetae
Inter inhumanos nomen habere Getas.

Pontica, l. IV, ch. XIII, v. 19.

(1) Cette influence qu'exercent des circonstances étrangères à la nature des mots avait d'autant plus d'importance dans l'ancienne versification allemande, qu'elle ne se basait pas sur l'accent en lui-même, mais sur l'élévation relative de la voix; une syllabe brève y comptait pour une accentuée devant une muette, de même que l'accentuée pouvait rendre muette la brève qui la suivait.

(2) Nous ne parlons pas seulement de l'accent que donne la différence de l'expression, comme par exemple à *du liebst*, qui devient tour à tour un spondée, un iambe et un trochée, mais d'une accentuation purement philologique; ainsi *darin*, *hierin*, *voran*, *warum*, *woher*, peuvent prendre l'accent sur la première syllabe, quoiqu'il soit ordinairement sur la seconde; plusieurs mots d'origine étrangère, tels que *barbar*, *Altar*, *Pallast*, sont accentués indifféremment sur l'une ou l'autre syllabe; quelques noms modifient leur accentuation en changeant de dialecte (comme *Tag*), ou même en passant d'un nombre à un autre (*das Haus*, *die Hauser*), et beaucoup de monosyllabes déplacent l'accent des dissyllabes qu'ils précèdent et qu'ils suivent; Sulzer, *Allgemeine Theorie*, s. v° WOHLKLANG. Ce déplacement des accents a lieu aussi en portugais; ainsi, au lieu de faire porter l'accent sur la première d'*impias*, Manezes a dit :

Donde se ouvem bramar feras impías.

Les poëtes anglais se permettent des licences plus grandes encore; ils accentuent les mêmes mots d'une manière différente lors même qu'ils ne sont séparés que par un petit nombre de syllabes; Milton, par exemple, accentuait presque indifféremment les deux syllabes de *mankind*. Cette transposition arbitraire de l'accent avait lieu surtout dans les mots composés dont la dernière syllabe était longue et avait un I, comme *moonlight*, *sun-rise;* mais on en trouve aussi des exemples quand la terminaison était brève; tels sont *forehéad* dans le prologue du *Canterbury Tales; nuteshéll* et *kernél* dans Hall, *Satires*, l. III, sat. I.

(3) Dans le premier vers de la quatrième strophe du *Nibelunge Not*, il y a

sicale des autres ; le rhythme paraît complet quand on a senti tous les accents qui lui servent de base (1).

Ce système de versification exige néanmoins une numération de syllabes à peu près exacte; une légère intonation est presque toujours nécessaire pour adoucir le passage d'une forte accentuation à une autre; cette régularité elle-même ne suffirait pas. Le rhythme se base sur la valeur philologique des mots, indépendamment de la phrase où ils se trouvent; il faut donc un lien matériel qui les unit tous ensemble, et montre que leur réunion n'est pas une juxtaposition fortuite, mais une véritable union dont le principe est intellectuel. Ce ne serait pas même assez que de lier quelques mots par le rapport de leurs radicaux; l'allitération deviendrait alors la vraie base du vers, et tous les mots qui resteraient en dehors sembleraient étrangers au rhythme. Il est donc nécessaire d'en marquer la fin, non par une accentuation déjà faible en elle-même, et que rendrait encore

même trois syllabes accentuées qui se suivent immédiatement :

Diu, hóhzít wérte unz án den síbenten tác

et Lachmann l'a reconnu aussi comme un principe positif : Wo zwischen zwei Hebungen die Senkung fehlt muss die Silbe lang sein durch Vocal oder Consonanten; *Adhandlüngen der königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, année 1832, part. philol., p. 235.

(1) L'ancienne versification allemande se basait bien plus sur le nombre des accents que sur celui des syllabes, et quelque chose de semblable a lieu même dans les autres systèmes de versification. C'est, comme nous l'avons déjà dit, l'explication des vers catalectiques et des rimes féminines. Nulle part cette indépendance du nombre des syllabes ne fut portée aussi loin que dans les anciens vers flamands; quatre syllabes accentuées les complétaient, quel que fût le nombre des autres. La versification anglaise se laissait aller à la même indifférence (voyez les œuvres de Dryden, le *Christabel* de Coleridge, le *Siege of Corynth* de lord Byron); celle de Chaucer en est devenue si obscure, que les critiques les plus savants ne s'entendent pas sur son principe (voyez Tyrwhitt, *Essay on the versification of Chaucer*; Nott, ap. *The Works of Howard, earl of Surrey*, et Guest, *History of english rhythms*). Gascoyne avait fort bien reconnu, dès le 16e siècle, dans son *Notes of instruction concerning the making of verse or rhyme in english*, que Chaucer ne tenait compte que des accents : Whosoever do peruse and well consider his (Chaucer's) works, he shall find that, although his lines are not always of one self-same number of syllables, yet being read by one that hath understanding, the longest verse, and that which hath most syllables in it, will fall correspondent unto that which hast fewest syllables; and likewise that which hath fewest syllables shall be found yet to consist of words that have such natural sound, as may seem equal in length to a verse which hath many more syllables of lighter accents.

moins sensible le rapprochement d'autres accents, mais par une forte consonnance que l'oreille puisse reconnaître aussitôt : la rime est le complément indispensable de la versification accentuée (1).

Quoique la prolongation de la voix sur une syllabe diffère essentiellement du temps d'arrêt qu'exige son accentuation, des nuances aussi délicates se conservent mal dans la bouche du peuple ; insensiblement la versification s'appuie sur tout ce qui affecte la prononciation, sur la quantité comme sur l'accent, et, pour donner au rhythme plus de simplicité et d'énergie, on cherche à coordonner ses éléments, à les rapprocher les uns des autres (2). La prosodie se simplifie ; les radicaux qui étaient brefs s'allongent, les autres syllabes longues s'accentuent ; il ne reste plus que des brèves sur lesquelles la voix glisse légèrement, et des longues fortement accentuées (3). Cette unique différence s'affaiblit à

(1) C'est l'explication du peu de succès de toutes les tentatives pour écrire en vers blancs ; la rime peut seule marquer assez la fin du vers pour empêcher les enjambements, et avec l'enjambement et des syllabes sans valeur prosodique il n'y a pas de rhythme possible.

(2) Dans les premières années du 13e siècle, on faisait déjà, dans la versification allemande, se succéder immédiatement deux syllabes accentuées, lors même que la première était brève. Peut-être cependant cette irrégularité tenait-elle plutôt à un relâchement de la versification qu'à la corruption de la langue : car les exemples en sont plus fréquents au commencement et au milieu du vers qu'à la fin ; voyez Benecke und Lachmann, *Anmerkungen zu Iwein*, v. 315, 318, 1391 et 4098. Quelquefois aussi deux brèves se suivaient, surtout lorsque la seconde était une particule ; voyez Simrock, *Walther von der Vogelweide*, t. I, p. 187, et Benecke und Lachmann, *Anmerkungen*, p. 400.

(3) Dans un manuscrit du 11e siècle on trouve déjà la preuve que la quantité de l'allemand était fort marquée, puisqu'on en mêlait, sans briser le rhythme, dans des hexamètres latins :

Pisces namque vorant illos ubi prendere possunt
Praheina, lahs, charpho, tinco, barbatulos, *orvo,*
Alnt, naso qui bini nimis intus sunt acerosi.

Ap. *Altdeutsche Blätter*, t. I, p. 328.

et Heinrich Frauenlob (Frouwenlop), qui mourut en 1317, écrivait son poëme sur la sainte Vierge dans la même mesure en latin et en allemand. Lorsque, en 1555, Konrad Gesner publia ses hexamètres latins, il s'exprima en termes qui ne permettent pas de révoquer en doute l'existence d'une quantité généralement reconnue : Metra et homoeoteleuta multi scribunt, ut plerique omnes puto populi, Latinis, Graecis et Hebraeis exceptis : carmina, in quibus syllabarum quantitas observetur, nemo ; *Mithridates, De differentiis linguarum*, fol. 36, verso. Les essais de Fischart (dans son *Geschichtklitterung*, en 1576) et de Clajus (*Grammatica germanicae linguae*, en 1578) feraient même croire que ce nouveau rhythme eut une sorte de succès. Klopstock fut le premier à reconnaître positivement que la quantité des mots allemands dépend entièrement de leur prononciation et

son tour; c'est entre les flexions et les radicaux qu'elle était surtout marquée, et de nouvelles contractions allongent journellement les dernières syllabes.

Si tous les mots conservaient le caractère uniforme que l'ancien idiome leur avait donné, la régularité de l'accentuation pourrait suppléer à ce qu'elle n'aurait plus d'assez sensible. Mais quand la popularité d'aucun ouvrage n'a fixé la langue, quand un grand centre littéraire n'en maintient point la pureté, bientôt une mauvaise prononciation l'altère; des mots étrangers (1) ou formés dans un tout autre esprit (2) s'y introduisent, et le rhythme finit par exiger que les accents, devenus à la fois moins sensibles et moins réguliers, se succèdent dans un ordre systématique dont ils pouvaient auparavant se départir (3).

La rime nécessitait un appesantissement de la voix sur la fin du vers, et l'alternative des syllabes accentuées et de celles qui ne l'étaient pas donnait un mouvement iambique à leur ensemble (4); cette raison matérielle n'était même

coïncide avec l'accent dans toutes ses formes. Quelque chose de semblable doit exister en italien, car, lorsqu'une particule monosyllabique y est unie à un mot terminé par une voyelle accentuée, on redouble sa consonne initiale (*amossi*, *vedrollo*, *perciocche*), probablement pour conserver l'ancienne accentuation, que la prononciation sonore de l'affixe aurait nécessairement affaiblie; on renforce l'accent par la quantité.

(1) Presque toutes les sources de la poésie allemande sont étrangères; non seulement elle empruntait au roman ou au provençal le sujet des romans carlovingiens (*Flore und Blantschflur*, par Ruprecht von Orbent; *Ruolandsliet*, par le prêtre Chuonrat; *Chaiser Charls Liet*, par Strickære), de la Table-Ronde (*Tristan und Isolde*, par Gottfrid von Strazeburc et Heinrich von Friberg; *Iwein*, par Hartmann von Ouwäre) et du St-Graal (*Titurel* et *Parzival*, par Wolfram von Eschenbach; *Lohengrin*, par Albrecht (von Halberstadt?) ou Heinrich Frauenlob). Mais elle imitait les poésies légères des troubadours et des trouvères (voyez l'introduction de Görres, *Altdeutsche Volks-und Meisterlieder*), ou même les traduisait littéralement; voyez les *Minnesang* de Ruodolf von Niuwenburg.

(2) Cette corruption se fait surtout sentir en allemand de 1350 à 1500; mais ses causes premières existaient déjà deux cents ans auparavant.

(3) Rabhuhn s'en était déjà imposé la loi dans son *Susanna*, en 1535; Clajus, Ayres, d'autres encore, suivirent son exemple; mais ce ne fut qu'Opitz qui eut assez de crédit pour en faire une règle générale dans la première moitié du 17e siècle.

(4) Ce mouvement iambique est si marqué dans les vers français, que la voix y appuie sur les syllabes paires, même lorsqu'elles finissent par un E muet, comme le prouve ce distique de Racine :

Dieu pōurra vōus montrēr par d'īmportānts bienfāits
Que sā parōle est stāble et nē trompē jamāis.

pas la seule. Dans les langues modernes dont l'accent n'avait point disparu, la cadence de la plupart des mots était trochaïque, soit, comme en allemand et en anglais, que la première syllabe fût plus expressive que les autres (1); soit, comme dans les idiomes romans, que les traditions de l'accentuation latine se fussent conservées et empêchassent l'accent de porter sur les terminaisons. En donnant au vers un mouvement iambique, on était donc obligé, pour en faire coïncider l'accent avec celui des mots, de les briser par de fréquentes césures, et la versification en devenait plus fortement caractérisée. Le lien factice qui réunissait les mots dans un seul vers apparaissait davantage, et, en tombant sur une désinence, l'accentuation de la rime rendait la fin du rhythme bien plus sensible.

(1) L'accent allemand porte toujours sur la syllabe principale; il n'y a d'exception un peu générale que pour les mots composés, où l'habitude d'accentuer la première syllabe a quelquefois déplacé l'accent que la règle voulait sur la finale, comme dans *Vóllmacht*, *Júngfrau*, *Vórwort*, *Ántlitz*, *Míssgunst*, *Únkraut*, *Úrsache;* pour les mots en EI, ENZEN et IREN, qui sont accentués sur la finale (Grimm, *Deutsche Grammatik*, t. II, p. 93, 142 et 341), et pour les particules qui, n'ayant pas de sens par elles-mêmes, n'ont droit à aucun accent, et, comme en français, reçoivent de la pause qui les sépare des autres mots une sorte d'accentuation sur la dernière syllabe; mais on peut, en vers, les faire rentrer dans la règle : on y trouve quelquefois *dárum*, *vóran*, *wórin* (Nous n'avons pas à nous occuper ici de l'accentuation irrégulière de quelques mots : *lebéndig*, ap. Grimm, *Deutsche Grammatik*, t. I, p. 23; *Elénd*, ap. Graff, *Otfrid's Krist*, préf., p. 9). Au reste, la quantité est bien peu marquée, puisque Sulzer a pu dire : In unserer Sprache kann der Trochäus wie ein Spondäus ausgesprochen werden; *Allgemeine Theorie*, s. v° Vers. En anglais, l'accent porte aussi sur la première syllabe, quand ce n'est pas une préfixe; il ne passe sur la deuxième que dans les trisyllabes terminés en ATOR, ATOUR, ou ayant une diphthongue à la seconde syllabe, et dans les dissyllabes dont la dernière voyelle est un E muet ou une diphthongue, excepté dans les mots terminés en OUR, en AIN et en ION, où il suit la règle générale. (Au reste, l'accentuation anglaise a éprouvé des changements trop bizarres pour qu'on y cherche rien de systématique : ainsi, *wherein* et *thereby*, qui sont accentués sur la dernière syllabe, l'étaient autrefois sur la première; tandis que *always* et *also*, qui avaient l'accent sur la seconde, l'ont maintenant sur la première.) La prononciation a fait aussi de l'accent un caractère distinctif des homonymes, qui sont à la fois verbes et substantifs; ceux-ci le prennent conformément à la règle : *a cóntract*, *a déscant*, et les autres le reculent sur la finale : *to contráct*, *to descánt*. Quant aux monosyllabes, ils reçoivent, comme en allemand, la quantité qu'on veut leur donner; les articles eux-mêmes sont quelquefois employés comme longs; Pope a dit, dans son *Essay on Criticism :*

The treach' rous colours thē fair art betray...
In words as fashions thē same rule will hold.

et lord Byron, dans *Child Harold :*

Still to the last it rankles ā disease.

Les accents doivent ainsi porter sur les syllabes paires; les vers qui semblent contredire cette règle (1) sont, au contraire, une conséquence du principe sur lequel elle se fonde (2). Ils ont une syllabe de moins, et l'accentuation que la rime veut alors sur une syllabe impaire déplace les accents de toutes les autres. Mais, soit qu'on suppose que ces vers sont diminués d'une brève au commencement, ou augmen-

(1) Les vers anglais sont quelquefois accentués sur les syllabes impaires, mais ils en ont alors sept au lieu de huit; et cette différence de longueur n'est point un caprice, elle résulte du nombre des muettes, qui, quoique ne comptant pas dans la versification, allongent réellement le vers et nécessitent un rhythme plus marqué. La même raison obligea d'accourcir aussi le vers héroïque, de ne lui donner que dix syllabes au lieu de onze ou douze, qu'il a dans les autres langues, et de faire entrer dans sa mesure une pause qu'elles ne connaissent pas. Nous avons déjà expliqué pourquoi le mouvement des vers espagnols était trochaïque; la dernière syllabe y a même si peu d'influence, qu'on peut la supprimer lorsque la septième est accentuée, comme dans la romance de la princesse de France du *Cancionero de romances*, qui commence par ces vers :

De Francia partió la niña,
De Francia la bien guarnida:
Ibase para París,
Do padre y madre tenia.

Mais ce rhythme pouvait devenir iambique, les imitations de Boscan ne permettent pas de conserver le moindre doute à cet égard; ses vers de dix syllabes en ont onze, ainsi qu'en italien et en portugais :

Ríberas del humílde Manzanáres
Apacentaba una pastora hermósa.

L'accent portait, en espagnol, sur la pénultième, parce que le latin et les langues gothiques, dont il dérivait, ne l'avaient jamais sur la dernière; et lorsque l'imitation du vers français, ou le développement naturel des mêmes causes qui avaient influé sur notre versification, engagèrent le peuple à faire des vers de huit syllabes, la sonorité de la langue empêcha de sentir la nécessité de leur donner une syllabe de plus, comme dans nos vers féminins.

(2) On trouve cependant en anglais des vers dont le mouvement est anapestique, comme :

May I góvern my pássions with ábsolute swáy.

Mais la versification y est certainement plutôt basée sur l'expression et une prononciation un peu arbitraire que sur des éléments essentiels, puisque, malgré la nullité prosodique de tous les monosyllabes, il y a des vers qui en sont entièrement composés :

Arms and the man I sing, who forc'd by fate.
Ask of the learn'd the way; the learn'd are blind, etc.

Quant à l'allemand, peut-être n'est-il pas une seule mesure qui n'y ait été imitée; mais nous ne parlons ici que d'un rhythme basé sur des principes dont la raison se rend compte, et non de celui qui n'est qu'un caprice sans conséquence, ou qui doit toute sa force à l'habitude, et à une déclamation musicale, étrangère à la nature de la langue. Aussi l'ancienne versification ne s'écartait-elle presque jamais de la règle : nous ne pourrions guères citer, comme exception systématique, qu'un vieux *Leiche* (ap. Graff, *Diutiska*, t. II, p. 294), et des poésies lyriques d'Ulrich von Liechtenstein, qui vivait déjà au milieu du 13e siècle, et elles confirment encore ce que nous disions tout à l'heure, puisque les *Leiche* se chantaient, et qu'ils étaient une imitation des séquences, inventées par Notker Balbulus vers la fin du 9e siècle, ou des autres poésies latines du même temps; voyez Lachmann, *Ueber die Leiche*, ap. *Rheinisches Museum für Philologie*, t. III, p. 427 et 429.

tés d'un anacrouse (1), la voix, qui appuie toujours sur la dernière syllabe, s'abaisse et s'élève alternativement sur celles qui la précèdent (2).

Il n'est cependant pas nécessaire qu'il y ait un accent philologique sur toutes les syllabes que le rhythme accentue (3). Lorsqu'il est suffisamment marqué pour être senti sans peine, la liberté qu'il laisse à la pensée accroît sa puissance, et sa variété devient un nouvel élément de plaisir. Mais si le nombre et la place des accents indispensables dépendent trop de la nature des langues, de l'espèce des vers et des habitudes de la déclamation, pour être déterminés par des règles purement théoriques, leur disposition arbitraire a des bornes que les nécessités du rhythme ne permettent pas de franchir.

Les idiomes qui, comme l'allemand et l'anglais, ont des différences d'intonations que leur versification ne reconnaît pas (4), exigent plus d'accents métriques; leur rhythme est moins régulier et les syllabes qui n'y concourent pas empêchent de sentir le rapport des autres. Les langues que de

(1) La lecture seule d'un vers prouve que son irrégularité porte sur le commencement, et non sur la fin; jamais, excepté dans la versification ancienne, que l'arsis faisait scander d'une manière entièrement différente, et dans les langues fortement accentuées, la dernière syllabe ne reste isolée; la prononciation l'unit à celle qui la précède, et le mouvement demeure iambique.

(2) C'est à tort que la théorie d'Hermann a voulu soumettre à la même loi rhythmique les deux principes qui servent de base à la versification, la durée des sons et leur intensité. Dans la poésie métrique, il est vrai, le rhythme frappe davantage quand il commence par une longue; la pause qui sépare chaque pied est alors précédée d'une brève dont la quantité contraste bien plus avec la durée habituelle des syllabes finales. Mais, dans la versification accentuée, la différence des syllabes, déjà peu sensible en elle-même, est trop souvent encore effacée par l'expression de la phrase pour qu'il ne soit point nécessaire de la rendre plus saillante; et en mettant les syllabes accentuées à la fin des pieds, l'appesantissement naturel de la voix sur les dernières syllabes s'unit à l'accent pour mieux faire ressortir le rhythme.

(3) Dans l'ancienne versification russe et celle de la plupart des autres peuples slaves, l'accent était même bien plus oratoire que philologique: il portait sur les syllabes les plus importantes pour le sens, quels que fussent les lettres dont elles étaient composées et le rôle qu'elles avaient joué dans la formation des mots.

(4) Ils ont également des syllabes accentuées, de non accentuées, et des muettes; mais l'allemand donne aux muettes la même valeur rhythmique qu'à celles qui n'ont pas d'accent, et l'anglais ne leur en reconnaît aucune; dans un système comme dans l'autre, le rhythme se base sur une fiction que la prononciation réelle vient incessamment détruire.

nombreuses voyelles rendent plus glissantes et plus obéissantes au mouvement du vers n'obligent point de le marquer aussi souvent que lorsqu'une prononciation pénible et fortement articulée vient à chaque instant briser le lien qui en retenait les différentes syllabes (1). La place des accents ne reste point non plus sans influence sur leur nombre. On ne peut les réunir tous à la fin du vers, quoique le rhythme doive y être plus fortement dessiné qu'au commencement (2); l'harmonie serait rompue, et on ne sentirait plus l'union de toutes les syllabes dans un ensemble systématique; il faut répartir les syllabes accentuées d'une manière plus égale, et en mettre une dans la première moitié du vers, qui corresponde à la rime (3). Rien cependant, dans cette distribution, ne résulte précisément des nécessités du rhythme, rien n'empêche ainsi qu'on ne la modifie, mais à la condition de multiplier les accents, d'en rapprocher un du commencement et d'en faire concourir un autre à marquer la fin (4). Peut-être ne s'est-on pas non plus suffisamment préoccupé de la nécessité de distribuer les accents d'une manière uniforme (5); en obligeant la voix d'appuyer davantage sur

(1) Ainsi, par exemple, deux accents suffisent en italien pour dessiner le rhythme, et il faut en allemand que toutes les syllabes qui terminent les iambes soient accentuées. Göthe et Platen ont voulu mesurer leurs vers par dipodies; mais leurs tentatives n'ont eu, et, si nous pouvons en croire notre oreille, ne méritaient aucun succès.

(2) Les vers italiens eux-mêmes peuvent commencer indifféremment par une longue ou par une brève. En anglais, cette liberté va jusqu'à faire suivre la pause de l'hémistiche d'une longue, comme dans ce vers de l'*Essay on criticism* de Pope:

Hov' ring on wing | ūndĕr the cope of hell;

et il y en a aussi de nombreux exemples dans le *Nibelunge Not;* on en trouve un dès le premier vers:

Unz ist in âlten mæren | vvúnders vil geseit.

Cet arbitraire du premier pied existe encore en allemand, même pour les petits vers. Peut-être le chinois et le portugais sont-ils les seules langues où les syllabes du commencement aient une véritable valeur rhythmique; dans les vers portugais *de arte major*, la seconde veut un accent; voyez pour les exigences de la versification chinoise, p. 44, note 3.

(3) Voilà pourquoi l'endécasyllabe italien est accentué sur la sixième syllabe, et le portugais sur la quatrième, ou, à son défaut, sur la sixième.

(4) Quand l'accent manque en italien sur la sixième syllabe, il en faut un sur la quatrième et sur la huitième.

(5) La régularité n'est portée nulle part aussi loin qu'en Chine; les accents doivent se reproduire symétriquement jusqu'à la fin de la pièce sur toutes les syllabes, sauf la première et la troisième dans les vers qui en ont cinq, et la troisième et

[illegible] syllabes, ils donnent plus de gravité aux vers où ils sont le plus nombreux (1), et l'oreille est désagréablement surprise de ne pas trouver entre les deux membres du distique cette symétrie complète qui lui semble une conséquence de leur unité (2).

la cinquième dans ceux qui en ont sept; Abel Rémusat, *Nouveaux mélanges asiatiques*, t. I, p. 333-341. Cette régularité n'existait pas cependant dans l'ancienne versification chinoise; quelquefois même, dans le *Chi King*, des vers de cinq ou six syllabes se trouvent mêlés avec d'autres qui n'en ont que quatre; Neumann, *Jahrbücher der Literatur*, t. LX, p. 272; voyez ci-dessus, p. 58, note 1.

(1) Voilà pourquoi le dernier vers de chaque quatrain du *Nibelunge Not* a sept accents, tandis que les autres n'en ont que six; l'effet est le même que s'il avait eu quelques syllabes de plus.

(2) Cette harmonie est d'autant plus nécessaire, que la quantité et l'accentuation finissent presque toujours par se confondre: les deux principaux éléments du rhythme s'uniraient pour le rendre insensible. Au reste, la régularité qu'exige la théorie est rarement observée dans la pratique d'une manière complète: la versification anglaise surtout n'en tient presque aucun compte. Milton ne rimait point et donnait quelquefois à ses vers jusqu'à deux syllabes de plus; dans les vieux poëmes écrits en alexandrins, on ajoutait indifféremment une syllabe à chaque hémistiche (voyez Guest, *History of the english rhythms*, t. I, p. 230, note 1); Pope lui-même mêlait des vers de douze syllabes parmi ceux de dix, et en liait trois par la même rime, sans s'inquiéter de la carrure musicale, comme dans ce passage:

Waller was smooth, but Dryden taught to join
The varying verse, the full resounding line,
The long majestick march and energy divine.

Les accents varient depuis un jusqu'à cinq, même dans les vers qui riment ensemble, et sont quelquefois en opposition avec les règles d'une bonne prononciation; ainsi, dans ce vers du *Samson Agonistes*:

A murd'rer, a revolter and a villain,

la voix devrait s'élever progressivement sur les quatre syllabes de *a revolter*, et l'accent tombe sur la première et sur la troisième; Shakspeare avait déjà violé tous les principes du rhythme dans un vers qui ressemblait beaucoup à celui de Milton:

Call him a slanderous coward and a villain.

La césure n'a pas plus de régularité; on la met indifféremment après la quatrième, la cinquième, la sixième et la septième syllabes, ou on la supprime entièrement; au moins ne pouvons-nous en reconnaître une dans les vers où on ne la ferait sentir qu'en séparant des mots étroitement unis par la pensée:

Back to my native moderation slide...
And place on good security his gold...
Your own resistless eloquence employ.

Il n'est pas jusqu'à l'harmonie entre les accents des deux rimes qu'on ne violât sans scrupule; Dryden ne craignait pas de dire:

The air was void of light, and earth unstáble,
And waters dark abyss unnavígable.

Dans les vers blancs eux-mêmes, on néglige de terminer le rhythme par une syllabe accentuée:

Void of all succour and needful cómfort.

et cette négligence est d'autant plus extraordinaire que Milton pouvait dire:

Of succour and all needful comfort vóid.

Le nombre des syllabes n'est pas plus régulier, quoiqu'il y en ait ordinairement dix; les vers du *Polyolbion* de Drayton en ont douze, et Chapman leur en a donné quatorze dans sa traduction de l'*Iliade*. Quand on voit les meilleurs poëtes négliger si cavalièrement toutes les règles et toutes les conditions de l'harmonie, on ne peut s'empêcher de prendre la versification anglaise, non pour une mélodie systématique, mais pour une prose plus ou moins modulée, comme il y en a dans presque toutes les

Sans doute, ces principes n'expliquent ni toutes les exigences, ni toutes les anomalies des systèmes de versification basés sur l'accent; pendant long-temps aucune règle écrite ne guida la fantaisie des poëtes (1), et, chaque jour, une prononciation différente ou une déclamation particulière (2) dont nous ne nous rendons plus compte modifiaient le rhythme : ce ne fut qu'après de longs tâtonnements que l'oreille parvint à le fixer, et que l'habitude lui donna une véritable puissance (3). D'ailleurs, la versification accentuée

littératures orientales. Cette opinion semble même avoir été partagée jusqu'à certain point par des Anglais, puisque Pope appelait le vers de sept accents *prose*, et que Chaucer a dit dans le *House of Fame :*

To maken songes and dities
In ryme, or els in cadence.

(1) Pococke l'a dit de la poésie arabe (*Specimen historiae Arabum*, p. 161), et c'est à tort que Casiri a combattu son opinion (*Bibliotheca arabico-hispana Escurialensis*, t. I, p. 161). Les poëtes anglo-saxons ne reconnaissaient aucune autre règle rhythmique que le jugement de leur oreille (voyez Bede, *Opera*, t. I, p. 57, édit. de 1563), et les troubadours conformaient leur versification à une musique de pure convention, qu'ils composaient eux-mêmes. Nous en avons une preuve positive pour la poésie flamande, qui fut certainement une des plus cultivées pendant le moyen âge (voyez Willems, *Verhandeling over de nederduitsche tael-en letterkunde*, et Mone, *Uebersicht der alt-niederländischen Volks-Literatur*), et cependant la première poétique fut faite par Matthys de Casteleyn, qui mourut en 1550 :

Ic ben d-eerste, die dit bestont over de gesellen,
Nooit en waerd gedicht-t in de vlaemsche tongue.

De const van rethorikern, st. 236.

(2) Il semble, par exemple, résulter d'une expression du *Poesia italiana*, d'Andrucci, que les premiers poëtes italiens mettaient l'accent, non sur la huitième syllabe, mais sur la septième; au moins, il appelle ce dernier rhythme *dimensione siciliana*, et l'on en trouve d'assez nombreux exemples dans *La divina comedia :*

Che morte tanta n'avésse disfatta.
Termine fisso d'etérno consiglio.

Les poëtes plus récents se sont encore quelquefois permis cette disposition des accents, comme dans ce vers de *L'Orlando furioso* :

Ed a Calesse in poch' ôre trovossi;

mais ils ont toujours des intentions d'harmonie que n'avaient pas les autres.

(3) Dans des vers italiens faits en 1184 par Ubaldino Ubaldini, le nombre des syllabes varie depuis six jusqu'à onze; il n'y a aucun autre rhythme qu'un enchaînement régulier de consonnances. Nous citerons seulement les six premiers, dont le mouvement se reproduit pendant toute la pièce :

Con lo meo cantare
Dallo vero vero narrare
Nullo ne diparto.
Anno millesimo
Christi salute centesimo
Octuagesimo quarto.

L'accent des mots n'était pas lui-même immuable; on trouve dans l'Alighieri :

Alla dimanda tua non satisfàra.
Che trasse fuor la virtu d'ariéte.

Mais dans tous les exemples que nous connaissons (*supplíco, podésta, piéta*); ce sont des *tronco* ou des *sdrucciolo* que l'on a fait rentrer dans la règle générale en les accentuant sur la pénultième. Jusqu'au 16ᵉ siècle, la versification espagnole ne s'asservit point à une accentuation systématique (Duran, *Romancero de romances caballerescos*,

n'est point matérielle comme celle des littératures anciennes ; l'expression y exerce une influence prépondérante, et viole sans scrupule les règles les mieux établies. Le rhythme n'y résulte plus d'un principe unique que l'on cherche à produire dans toute sa force, mais d'une réunion d'éléments divers, qui ont tous des nécessités différentes, et il faut souvent sacrifier les développements de quelques uns pour mieux faire ressortir les autres.

CHAPITRE X.

DES CÉSURES (1).

Jamais le rhythme n'est plus fortement dessiné que lorsqu'il modifie la prononciation habituelle des mots et do-

p. XXXIV, note 7), et les règles n'ont encore rien de bien obligatoire, puisque Iriarte a commencé son poëme sur la musique par un vers où la sixième syllabe est brève :

Las maravillas dĕ aquel arte canto.

(1) La pénurie du langage nous force de désigner par le même mot deux idées entièrement différentes, on pourrait même dire opposées : la coupure des mots et la coupure du rhythme ; la coupure qui ajoute à l'harmonie matérielle du vers et celle qui la brise. En grec aussi *τομη* signifiait d'abord coupure du rhythme, accord de la fin d'un pied avec celle d'un mot ; mais lorsque le sentiment rhythmique se fut affaibli, le besoin de clarté devint prépondérant, et on appela *τομη* la division des mots par la distinction des pieds. Il n'est pris dans ce dernier sens, que l'esprit prosaïque fit de plus en plus prévaloir, que par Aristeides Cointilianos, qui vivait vers l'an 117 de l'ère vulgaire (*Περι μουσικης*, p. 51, 52), Terentianus, son contemporain (v. 1674), et les écrivains postérieurs. On désignait auparavant la césure des mots, suivant la place qu'elle occupait dans le vers, par *τριθημιμερις*, *πενθημιμερις* et *ἑφθημιμερις* (nous préférons la forme la plus conforme à l'étymologie, quoique la plupart des critiques aient adopté la terminaison en *ης*) ; voyez Plutarque, *Fragmenta*, t. XII, p. 811, édit. de Reiske, et le Scholiaste d'Héphaistion, p. 83, éd. de Pauw. Les Grecs avaient une autre césure qu'ils appelaient *διαιρεσις* : c'était celle que marquaient à la fois la fin d'un pied, celle d'un mot et d'un membre de phrase. Ils connaissaient deux autres pauses suivant Aristeides (ap. *Meibom*, p. 40) : une simple, *λιμμα*, et une double, *προσθεσις* ; mais nous ne savons rien ni sur leur place ni sur leur nécessité. Il est seulement permis de conclure du silence de tous les auteurs qui ont écrit sur la métrique que leur

mine, pour ainsi dire, leur forme; la loi qui les ordonne et en compose un ensemble métrique apparaît alors dans toute sa force, et les divergences de leur accentuation et de leurs sons n'altèrent plus l'harmonie du vers ni l'uniformité de sa cadence. Lorsqu'il se décompose en pieds distincts, ses divisions ne doivent donc pas coïncider toutes avec les mots; on sent mieux leur liaison artificielle quand la déclamation les brise, et une prononciation si différente des habitudes de la prose caractérise profondément la poésie (1). Ces césures sont ainsi d'autant plus nécessaires, que le rhythme a un caractère plus vague, que la quantité sur laquelle il se base est moins naturelle, moins prononcée (2), et qu'une accentuation plus uniforme ou plus marquée lui donnerait un mouvement étranger, souvent même contraire à sa nature (3).

valeur était exclusivement musicale. Peut-être la simple divisait-elle les premiers pieds, et la double se trouvait-elle à la fin du vers, lorsqu'il fallait accentuer le rhythme avec plus de force; mais nous ne pourrions appuyer cette conjecture sur aucun témoignage.

(1) Ce vers d'Ennius peut servir d'exemple :

Urbem fortem nuper cepit fortior hostis.

Il faut cependant excepter le rhythme iambique; la pause qui suit les mots s'associe alors au mouvement du vers et le dessine avec plus de force. Dans la versification basée sur l'expression, ces césures sont tellement inutiles, que des vers entièrement composés de monosyllabes y sont souvent fort harmonieux :

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur.

Au seul son de sa voix, la mer fuit, le ciel tremble.

Ils le sont cependant beaucoup plus en français que dans les autres langues modernes, parce qu'elles sont plus accentuées et que l'accent des monosyllabes n'est jamais aussi sensible; peut-être aussi parce que la prononciation n'y lie pas autant qu'en français les consonnes finales avec la voyelle suivante. Aussi, quoique Pope ait fait des vers monosyllabiques assez harmonieux :

Ah! if she lends not arms, as well as rules,
What can she more than tell us we are fools?

il les a réprouvés de la manière la plus formelle :

Then ten rough words oft creep in one dull line.

(2) Voilà pourquoi elles étaient beaucoup plus nécessaires en latin qu'en grec, où les anciens poëtes les négligeaient quelquefois, comme dans l'*Iliade*, l. I, v. 214 :

Ὕβριος εἵνεκα τῆσδε· σὺ δ' ἴσχεο, πείθεο δ' ἡμῖν.

Mais elles devinrent de plus en plus importantes quand la quantité vint à s'affaiblir; Plutarque appelle déjà les vers qui n'en avaient pas ὑπόρυθμοι; t. X, p. 809, éd. de Reiske; et la même expression se trouve dans Héphaistion, p. 178, et dans Eustathios, p. 740. Les Latins ne connurent jamais un rhythme aussi relâché; Terentianus dit en termes positifs, v. 1704 :

Harum si nulla est species deprensa, Magistri
Versum recusant, nec vocant heroicum;

et Victorinus le répète presque dans les mêmes termes; ap. Putsch, col. 2509.

(3) Cette raison concourait, avec celle que nous indiquions tout à l'heure, à

La césure la plus importante sépare du dernier mot qui concourt à former le second pied la première syllabe du troisième (1). C'est alors seulement que le rhythme se dessine ; il ne peut être senti qu'après le rapport des deux premiers pieds, et la césure l'empêche de se briser aussitôt ; elle montre la relation du troisième pied avec ceux qui le précèdent, même avant que l'oreille ait pu en apprécier la valeur prosodique (2). A défaut de cette césure, il en faut

rendre les césures beaucoup moins nécessaires en grec qu'en latin : Sed accentus quoque, cum rigore quodam, tum similitudine ipsa, minus suaves habemus ; Quintilien, l. XII, ch. x, par. 33.

(1) Marcus etiam Varro libris *Disciplinarum* scripsit observasse sese in versu hexametro, quod omnimodo quintus semipes verbum finiret, et quod priores quinque semipedes aeque magnam vim haberent in efficiendo versu, atque alii posteriores septem ; Aulu-Gelle, l. XVIII, ch. 15. Voilà pourquoi, dans les vers léonins les plus habituels, c'était la cinquième syllabe qui rimait avec la finale :

De planctu cu*do* metrum cum carmine nu*do*.

On appelait cette césure *πενθημιμερις* ; elle était suivie d'une pause assez marquée pour allonger une syllabe qui partout ailleurs eût été brève, comme dans ces vers de Virgile :

Luctus ubique, pavŏr et plurima mortis imago.
Altius ingreditŭr et mollia crura reponit.

Quoique l'élision n'empêchât pas la césure, ainsi que le prouve ce vers de l'*Enéide* :

Haec ait, et liquidum ambrosiae diffudit odorem,

on donnait habituellement une valeur intellectuelle à la pause :

Arma virumque cano | Trojae qui primus ab oris, etc.

à moins qu'elle ne séparât deux brèves dont la prononciation eût alors exigé plus de temps qu'une longue, et aurait rendu la régularité du rhythme impossible :

Formosam resonare | doces Amaryllida sylvas.

Aussi, comme nous allons le voir dans la note suivante, cette césure était insuffisante.

(2) Il semble probable que l'on pouvait rendre également sensible la liaison des mots par une cohésion qui n'existait pas dans la prose ; ainsi, lorsque la seconde syllabe du troisième pied était un monosyllabe, la mesure le réunissait d'une manière assez étroite pour marquer le rhythme, comme dans ce vers de Virgile :

Ut vidit : Quae mens tam dira, miserrima Conjux ;

mais il fallait alors que le mot complémentaire du troisième pied fût inséparablement uni par le sens au quatrième ; sans cela le vers eût été divisé en deux hémistiches égaux, qui, comme nous le verrons dans un instant, en auraient entièrement détruit l'harmonie. L'accentuation latine ajoutait encore à la valeur de cette césure ; l'élévation de la voix, nécessitée par l'arsis, portait alors sur la dernière syllabe d'un mot qui n'était jamais accentuée dans le langage ordinaire, et cette différence donnait au rhythme un caractère plus sensible. On rejetait même les césures que précédait une brève pour empêcher l'accentuation du vers de se confondre avec celle de la prose ; mais ce motif n'était pas le seul, puisque le grec, dont l'accent portait presque indifféremment sur les trois dernières syllabes, ne les admettait pas non plus. Chaque mot est nécessairement suivi d'une sorte de pause, et l'on devait éviter de séparer par la prononciation deux syllabes réunies, non seulement par le rhythme, mais par la prosodie qui leur donnait la valeur d'une longue. Ce fut dans le 5e siècle que Nonnos commença à admettre le *τομη κατα τριτον τροχαιον* ; mais la versification était en pleine décadence ; voyez Struve, *De exitu versuum in Nonni carminibus*. Les Arabes ont senti aussi la nécessité de ne pas

une double après le premier et le troisième pied; on cherche à suppléer par le nombre des liens à la force que leur position ne leur permet plus d'avoir (1). Au contraire les deux derniers pieds, dont l'influence sur le rhythme est prépondérante, doivent rester isolés des autres; ils ressortent davantage quand ils commencent et finissent avec le même mot (2); si, pour le dernier pied surtout, ce principe n'est pas constamment observé, on évite au moins toujours d'en laisser trop de syllabes sans montrer les liens métriques qui les retiennent ensemble; dans le premier vers de chaque pièce, lorsque le rhythme n'a pas encore frappé l'oreille, ils font ordinairement rimer les hémistiches. Les poëtes latins du moyen âge mettaient aussi quelquefois des rimes intérieures dans leurs premiers vers; Paul Warnefrid, par exemple, commence ainsi son hymne à saint Jean-Baptiste:

Ut queant laxis | resonare fibris
Mira gestorum | famuli tuorum.

et un poëte anonyme du 12e siècle a imité son exemple dans un hymne dont le rhythme est le même:

Christe, sanctorum | decus angelorum.

Les anciens bardes gallois faisaient aussi rimer ordinairement les deux hémistiches du premier vers:

Hunydh hirloew 'i hystlys, | Gwymp 'i lhun yn 'i lhaesgrys.
Ap. Rhaesus, p. 170.

(1) Stat soni | pes et frena fe | rox spumantia mandit.

On appelait ces césures τριθημιμερις et ἑφθημιμερις. Le troisième pied exigeait alors un dactyle, afin que la longue qui commençait le quatrième ressortît davantage, et M. Quicherat ajoute que le mot complémentaire devait être un dissyllabe (*Traité de la versification latine*, p. 17); mais nous ne voyons aucune raison pour blâmer les monosyllabes: la coupe du vers en devenait même plus variée, et la prééminence du dactyle sur le spondée est une idée de la décadence. La césure qui suivait le troisième pied acquit aussi une importance que les poëtes du siècle d'Auguste étaient loin de lui reconnaître; Virgile la négligeait quand il pouvait l'obtenir par un simple déplacement de mots (*Aeneidos* l. II, v. 564; l. VIII, v. 140; l. IX, v. 138; l. X, v. 880; l. XI, v. 298), et nous ne connaissons dans les écrivains postérieurs qu'un seul exemple semblable (ap. Juvénal, sat. VII, v. 83), que plusieurs critiques ont même corrigé. Les poëtes grecs autres que les Homérides évitaient que la césure du quatrième pied séparât deux brèves (κατα τεταρτον τροχαιον); il s'en trouve quelques exemples dans Virgile:

Atque opere in medio defixa | reliquit aratra.
Georgicas, l. III, v. 519.

(voyez aussi *Aeneidos* l. II, v. 523; l. V, v. 408, 696, etc.). Horace s'est encore servi deux ou trois fois de cette forme (l. IV, nº VII, v. 5, etc.); mais plus tard elle disparut complétement.

(2) C'est d'autant plus nécessaire en latin que l'accent du mot se confondait alors nécessairement avec celui du pied, puisqu'il ne portait jamais sur la finale et qu'il avançait d'une syllabe lorsque la pénultième était brève. La pause qui suivait le quatrième pied était si marquée, que la syllabe qui le terminait pouvait en perdre sa quantité naturelle et devenir longue:

Τη δ'επι μεν Γοργω βλοσυρωπις 'εστεφανωτο.
Iliadis l. XI, v. 36.

Omnis cura viris, uter essēt endoperator.
Ennius, *Annales*, l. I.

Les poëtes bucoliques grecs regardaient cette césure métrique comme une règle dont il n'était pas permis de s'écarter. Lorsque les quatre premiers pieds de l'hexamètre étaient séparés du cinquième par une pause, on les appelait même τετρακοδια βουκολικη: voyez Dracon (ou plutôt le grammairien postérieur dont le nom nous est resté inconnu), Περι μετρων

séparer les éléments par une pause qui rendrait leur unité moins sensible (1).

Lorsque la force de l'expression est devenue plus importante que la régularité de la forme, le rhythme n'a plus les mêmes nécessités matérielles ; ses éléments relèvent en quelque sorte de la pensée et n'exigent point des divisions et des intervalles que l'oreille seule apprécie. La versification ne repose plus d'ailleurs sur des données inséparables de la langue, qui se retrouvent également dans la prose ; elle résulte d'un accord entre les idées et l'élévation de la voix ou l'harmonie des sons, et ces bases n'ont rien de général, elles tiennent à l'essence de la poésie elle-même. Pour la distinguer du langage ordinaire il n'est plus besoin de césures qui brisent les mots aux dépens de la pensée. Au lieu de se découper en pieds purement métriques, le rhythme veut une pause intellectuelle qui ajoute à l'expression du vers.

La versification basée sur la durée ne peut à son tour

ποιητικων, p. 126. Virgile et les autres poëtes latins n'observaient pas cette règle :

Formosum pastor Corydon ardebat Alexim,
Delicias domini ; nec quid speraret habebat.
Bucolica, écl. II, v. 1.

(1) Aussi trouve-t-on rarement un monosyllabe à la fin des vers grecs et latins, lorsqu'il n'est pas réellement uni au mot précédent par une élision ou par la grammaire (lorsque c'est un enclitique : *γε*, *κη*, *τε*, *ne*, *que*, *ve*, etc.). Presque jamais les Latins ne se servaient de cette forme de vers que pour des effets d'harmonie imitative, comme le *procumbit humi bos* de Virgile et le *nascetur ridiculus mus* d'Horace ; elle est beaucoup plus fréquente en grec :

δ'ἀργιοδοντας ὑας, δυο δ'εἰλικοδας βους.
Odysseae l. VIII, v. 60.

Dans les langues modernes, où les pieds n'ont pas la même cohésion, cette pause ne produit pas un aussi mauvais effet sur le rhythme, même lorsque l'on veut imiter la métrique des anciens, comme dans ce vers de Voss :

Schönheit selbst und Geschlecht gibt alles der grosse Monarch : Gold.

On ne l'évite que parce que le rapprochement de la pause qui termine le vers blesserait l'oreille, à moins que le mot précédent ne fût lui-même un monosyllabe :

Celui qui met un frein à la fureur des flots.

ou que l'on ne sacrifiât l'harmonie à l'expression :

Je veux dire la brigue et l'éloquence : car,
D'un côté, le crédit du défunt m'épouvante.

Les Anciens évitaient aussi soigneusement les pauses grammaticales qui, en séparant les éléments du premier pied, empêchaient de sentir leur liaison, et par conséquent le rhythme. Cette règle n'a pas été non plus toujours observée par les Homérides :

Βαλλ', αἰει δε πυραι νεκυων καιοντο θαμειαι.
Iliadis l. I, v. 52.

ὀψ'· ἡμος δ'ἐπι δορπον ἀνηρ ἀγορηθεν ἀνεστη.
Odysseae l. XII, v. 439.

mais ils marquaient alors la liaison rhythmique des deux mots par une syncope.

admettre la césure du vers; ce serait introduire une pause entre deux pieds qui doivent rester dans le même rapport de temps que les autres : aussi de pareils repos ne se trouvent-ils point d'une manière constante dans les vers qui ont pour principe une quantité toute matérielle (1). L'irrégularité que jetteraient dans le rhythme des interruptions aussi opposées à son mouvement naturel répugne surtout à la poésie lyrique; elle rendrait une étroite association avec la musique impossible (2). La versification grecque n'en offre presque aucune trace, même dans les vers asynartètes, où il semble cependant qu'on aurait pu marquer avec moins d'inconvénients le passage d'un ordre métrique à un autre. Le vers élégiaque est le seul où la césure paraisse entrer dans le rhythme (3), et peut-être le petit nombre de vers qui nous ont été conservés, leur nom de pentamètres (4), et leur liaison avec l'hexamètre (5), autorisent-ils à douter de la nécessité primitive de

(1) Le mètre sanscrit appelé *arya* en a cependant une après le troisième pied qui rend arbitraire la quantité de la syllabe précédente, et l'on ne saurait, ainsi que l'ont voulu quelques écrivains qui se sont occupés de la métrique, regarder ces hémistiches comme deux vers indépendants, puisque dans un des vers du *vipula*, qui est une variété de ce mètre, on peut avancer ou reculer la césure. Il y en a jusqu'à trois dans le *savadana* et le *mandacranta* ; mais, du moment qu'un hasard ou un caprice avait donné à quelques vers une bizarrerie quelconque, les théoriciens en faisaient un genre à part.

(2) C'est une des raisons qui font ordinairement rejeter de la poésie lyrique française les alexandrins et les vers de dix syllabes; on est obligé de justifier la pause par le sens, et cet élément intellectuel, jeté à travers un rhythme musical, rend son mouvement moins sensible.

(3) Cependant Callimaque ne craignait pas de dire :

Ἱερα νυν δε Διοσκουριδεω γενεη.

Ap. *Fragmenta*, 192, éd. de Bentley.

Ὠ Καστωρ, ὠ και χρισται Ἡρακλεης.

Hymne V, Εἰς λουτρα της Παλλαδος, v. 58.

Mais le vers élégiambique ne permet pas de douter que la césure ne fût devenue nécessaire chez les Latins; la mesure iambique n'y commençait qu'après la syllabe qui suivait le second pied et qui finissait toujours un mot :

Fervidiore mero | arcana promorat loco.

Horace, l. IV, nº XI, v. 14.

(4) La manière dont Ovide en parle est fort remarquable :

Apposui senis te duce quinque pedes.

Pontica, l. III, nº III, v. 30.

et Sidonius s'exprime en termes aussi positifs :

Per quinos elegi pedes ferebant.

Stace a dit, *Sylvae*, l. I, nº II, v. 25 :

Qui nobile gressu
Extremo fraudatis epos;

il répète la même idée, l. V, nº III, v. 99, et l'expression de πενταμετρον se trouve dans Didymos, Περι ποιητων, ap. Ruhnken, *Callimachi fragmenta*, p. 66, et ap. *Etymologicum magnum*, p. 327; voyez aussi Quintilien, l. IX, ch. IV, par. 98, et le Scholiaste de Denys de Thrace, ap. Bekker, *Anecdota graeca*, t. II, p. 749.

(5) Ils devaient ainsi reposer sur des

cette règle (1), que les Latins eux-mêmes n'ont pas constamment observée (2). Horace, il est vrai, met toujours une césure dans les vers alcaïques; mais aucun témoignage n'autorise à croire qu'elle se trouvât dans ses modèles grecs (3); il paraît probable, au contraire, qu'une quantité

principes communs; quelquefois cependant le pentamètre était seul, comme dans Heliodoros (Αἰθιοπικῶν βιβλία δέκα, p. 129, éd. de Commelin), dans une épigramme de Philippos de Thessalonique (ap. Brunck, *Analecta*, t. II, p. 212), et dans deux pièces latines d'Ausone et de Martianus Capella. Quelquefois aussi ils ne se suivaient pas dans le même ordre; Denys d'Athènes avait commencé le distique par le vers pentamètre; voyez Athénée, l. XIII, p. 602.

(1) Nous serions tenté de voir dans le vers élégiaque la réunion de deux vers dactyliques catalectiques dont les deux dernières syllabes auraient été retranchées. Au moins ne trouve-t-on jamais de pied catalectique dans l'intérieur d'un vers, et une seule syllabe ne peut avoir de valeur métrique. Nous nous expliquerions alors comment la pause empêchait l'élision dans ce vers de Catulle (d'après la correction de Vossius) :

Speret nec linguam esse nec auriculam.
Carmen LXVII, v. 44.

et une expression d'Horace semble confirmer cette conjecture :

Quis tamen *exiguos* elegos emiserit auctor
Grammatici certant, et adhuc sub judice lis est.
Ars poetica, v. 77.

Plusieurs autres poëtes se sont servis d'épithètes semblables : *levis* (Ovide, *Amores*, l. I, n° I, v. 19, et *Pontica*, l. IV, n° V, v. 1), *angustus* (Properce, l. II, n° XXV, v. 43). On sait d'ailleurs, par le témoignage positif de Pausanias (l. X, ch. VII, par. 3), que les élégies dont ce vers formait le trait le plus caractéristique se récitaient au son de la flûte, et de grands vers n'auraient pas eu un rhythme assez musical ni assez mélancolique :

Hos elegos dixere solet quod clausula talis
Tristibus, ut tradunt, aptior esse modis.
Terentianus, v. 1799.

Hermann a reconnu lui-même que la quantité de la syllabe finale était bien plus prononcée dans le pentamètre que dans les autres vers, puisqu'il dit, *Elementa doctrinae metricae*, p. 359 : Si in vocali quae brevis est, vocabulum (quo desinit versus) terminatur, insolens et dura est pronunciatio; et il est fort remarquable que, malgré l'influence qu'une pause aussi marquée devait exercer sur la quantité réelle, la première césure porte presque toujours sur une syllabe prosodiquement longue. Nous ne connaissons en latin que cinq exemples (ap. Catulle, n° XCIX, v. 6; ap. Properce, l. II, él. VIII, v. 8; ap. Ovide, *Heroid.* VIII, v. 22; XIII, v. 74, et ap. Terentianus, v. 1780) où elle allonge une brève qui n'est point suivie d'une consonne; les autres sont corrigés par des leçons qui nous semblent préférables. La division en deux parties égales est d'ailleurs bien contraire aux habitudes rhythmiques des Anciens, quoiqu'il s'en trouve quelques exemples dans les tétramètres anapestiques acatalectiques des comédies grecques.

(2) Ἀσνχου στονοεντ' ἤγαγεν εἰς θανατον.
Simonides, ép. 96 (90, éd. de Jacobs), ap. *Anthologia graeca*, t. I, p. 76.

Si vera est Persarum impia relligio.
Catulle, n° LXXXIX, v. 4.

Voyez aussi n° LXVIII, v. 82 et 90; n° XCVIII, v. 8; n° C, v. 4; Callimaque, ép. XXXI, v. 6; XXXVII, v. 2; XXXXIII, v. 6; Erinne, I. v. 4; II, v. 4; Asclépiade, XXXI, v. 2; Anacréon, LXXIII (V, éd. de Jacobs), v. 2; LXXVII (IX, éd. de Jacobs), v. 2; Ion, I, v. 4; II, v. 2; Evenos, III, v. 4; Properce, l. I, n° V, v. 32, etc.

(3) Hermann est allé jusqu'à dire : Alceum, seu quisquis Graecorum hanc stropham invenit, neque ditrochaeum declinasse, neque observasse caesuras istas persuasum habeo; *Elementa doctrinae metricae*, p. 676. Toujours est-il qu'on ne peut douter qu'Horace n'ait été un novateur, puisque dans ses premières poésies il est rare qu'il mette

plus naturelle et plus sensible dessinait assez le rhythme pour qu'on ne fût pas obligé, comme en latin, d'y introduire une donnée antipathique à sa nature. Cette division intellectuelle du vers était si contraire aux habitudes de l'oreille, que le peuple lui-même, dans un genre de versification qui reposait cependant sur des principes rhythmiques entièrement différents, ne l'observait pas toujours (1). La nécessité d'éviter un repos qui eût divisé le vers hexamètre en deux parties égales concourut sans doute à la fixation des césures (2). Il n'est pas jusqu'aux poëmes dramatiques, où le besoin de clarté devait rendre la déclamation plus expressive, qui n'aient reconnu la même loi; la césure y coupait si rarement les vers par la moitié, qu'on la regardait comme une preuve de corruption (3). On cherchait à l'associer au mouvement du vers,

une césure entre les deux brèves du vers sapphique :

Mercuri, facunde | nepos Atlantis.
L. I, n° x, v. 1.

et elle se trouve presque constamment dans les dernières. Ce nouveau système est d'autant plus remarquable, que les Grecs avaient une coupe entièrement différente, comme nous l'apprend Héphaistion: Ὥστε εἶναι τα παντα δυο σχηματα περι την τεταρτην συλλαβην, πη μεν βραχειαν γενομενην, πη δε μακραν· θατερον μεν οὖν σχημα, το,

ποικιλοθρον', ἀθανατ' Ἀφροδιτα,
προκειται· θατερον δε,
ἀλλα τυιδ' ἐλθ', αἴ ποκα κατερωτα.

(1) Dans les vers saturniens eux-mêmes, la césure qui précède ordinairement les trois derniers trochées n'est pas toujours observée; comme dans le quatrième vers de l'inscription du tombeau de Naevius :

Obliti sunt Romae loquier latina lingua.
Ap. Aulu-Gelle, l. I, ch. 24.

et dans ce vers du *Carmen* de Neleus :

Topper fortunae commutantur hominibus.
Ap. Festus, s. v° TOPPER.

(2) Les grammairiens latins appelaient cette espèce de vers *priapique*; voyez Gaisford, ap. *Héphaistion*, p. 308:

Κουρητες τ' ἐμαχοντο και | Αἰτωλοι μενεχαρμαι.

Aut Ararim Parthus bibet | aut Germania Tigrim.

Virgile corrigeait presque toujours cette césure par une élision (*Aeneidos* l. I, v. 664; l. II, v. 566; l. III, v. 622, 632, 657, etc.); plus tard, cette forme disparut entièrement. On donnait à ce vers le même nom qu'à la réunion d'un glyconien et d'un phérécratique, dont le changement de rhythme était naturellement marqué par une pause. Cette seule communauté de dénomination prouverait combien l'oreille était frappée de la césure du vers : elle faisait oublier toutes les dissemblances de quantité et de mesure.

(3) A moins cependant qu'elle ne fût précédée d'un monosyllabe, que malgré le rhythme habituel, l'acteur réunissait sans doute au second hémistiche, ou d'un mot terminé par une voyelle et suivi immédiatement d'une seconde; il est probable alors qu'au lieu d'élider la dernière syllabe de l'hémistiche, la déclamation unissait les deux voyelles par une synalèphe, et faisait ainsi disparaître la pause. Ces formes de vers étaient même fort rares; voyez Becker, *De co-*

à lui donner une véritable valeur rhythmique en rendant le premier hémistiche plus court dans les vers iambiques (1) et plus long dans les autres (2).

Quand, au contraire, le rhythme ne se base point sur la quantité, loin de l'affaiblir, la césure du vers contribue à son harmonie (3). Elle marque l'opposition des idées en les séparant par une pause (4), et empêche de se prolonger des rapports d'intonation trop peu mathématiques pour que leurs dissemblances réelles ne finissent point par devenir choquantes (5). Cette division n'est cependant pas nécessaire lorsque la prosodie peut concourir au rhythme (6) ou que l'accent conserve assez de force pour empêcher de méconnaître le rapport des différentes syllabes (7). Quelquefois, il est vrai, l'imitation inintelligente

micis Romanorum fabulis, de caesura senarii apud Plautum.

(1) Sa place ordinaire était au milieu du troisième pied; elle ne coupait le quatrième que par exception, et ce déplacement était souvent légitimé par une pause grammaticale.

(2) Voilà sans doute pourquoi le tétramètre trochaïque grec était toujours catalectique; la césure qui suivait le quatrième pied divisait alors le vers en deux hémistiches inégaux. Nous ne connaissons dans la position de la césure que deux exceptions chez les Tragiques: une dans Eschyle (*Persae*, v. 164), et l'autre dans Sophocle (*Philoctetes*, v. 1402). Les Comiques dont la versification avait un rhythme bien moins marqué ne s'asservissaient point aussi exactement à cette règle.

(3) Aussi la déclamation introduit-elle quelquefois dans le rhythme une césure qui n'a rien de réel. M. Davis nous apprend (p. 403) que les Chinois, qui ne reconnaissent point de pause prosodique, en mettent invariablement une dans le vers de sept syllabes après la quatrième, et après la seconde dans celui qui n'en a que cinq. Il est assez remarquable que le dernier hémistiche sur lequel porte principalement l'effort du rhythme a constamment le même nombre de syllabes; mais, pour en tirer des conséquences positives, il faudrait connaître mieux que nous ne le faisons le mode de la déclamation, et pour ainsi dire sa musique.

(4) Les deux hémistiches du verset hébraïque avaient même un nom particulier (le premier s'appelait רלת, et le second סורר), et ils étaient quelquefois subdivisés en deux parties.

(5) Il résulte, par conséquent, de l'essence même de la césure qu'elle ne devrait jamais couper un vers qu'après un rapport complet, et cette règle n'a pas même été reconnue en théorie: Whether the pause, then, be best placed after an accented or an unaccented syllable, must depend entirely on the circumstances of each case; Guest, *History of english rhythms*, t. I, p. 235. C'est qu'ainsi que nous le verrons tout à l'heure, la césure de presque toutes les langues modernes n'a plus aucune valeur rhythmique.

(6) Voilà pourquoi la césure a si peu d'importance dans la versification italienne et espagnole.

(7) Une quantité peu sensible n'empêchait même pas la césure; en arabe, par exemple, les vers de six et de huit pieds sont ordinairement divisés en deux hémistiches (شطر مصراع). L'ancien vers allemand exigeait aussi une

d'une ancienne forme de vers, adoptée dans des circonstances différentes (1), fit refuser à la césure des conditions qui lui étaient indispensables; mais alors même qu'une raison quelconque ne lui a rien laissé de rhythmique, elle garde encore une véritable importance. Elle permet à la voix de se reprendre d'une manière moins irrégulière qu'on ne le ferait si les pauses restaient subordonnées aux nécessités de la respiration; elle s'éloigne systématiquement de la rime et peut à la fois en assurer l'effet et en prévenir la monotonie (2). Elle doit donc varier la forme du vers sans jamais

césure au milieu, et souvent on la marquait par une rime. Dans le *Nibelunge Not*, par exemple, les quatre premiers hémistiches de chaque strophe riment assez souvent pour que l'on y ait vu un octave au lieu d'un quatrain, et la rime constante des deux hémistiches de chaque vers a souvent engagé à les écrire comme s'ils formaient chacun un vers indépendant (dans le *Ruolandsliet*, le *König Rother*, etc). Mais depuis qu'on a reconnu à la quantité une valeur prosodique, et qu'on en a fait un élément de la versification, la césure se trouve indifféremment après la quatrième, la cinquième, la sixième, ou la septième syllabes, c'est-à-dire qu'elle n'a plus de valeur rhythmique.

(1) L'ancien vers anglais, qui était la réunion de deux vers anglo-saxons (voyez Guest, *History of english rhythms*, t. 1, p. 215), dont la forte accentuation rendait le nombre des syllabes presque indifférent, négligea aussi de les compter soigneusement, et s'inquiéta encore moins de l'égalité des hémistiches, quoique les écrivains théoriques sentissent la nécessité d'une césure régulière : Remember also to make a sectioun in the middes of everie lyne; quhether the line be long or short; King James, *Reulis and cautelis*. Comme il reconnait fort bien que *everie odde fute is short*, il veut la césure après la sixième syllabe. Gascoyne n'est pas moins positif, seulement il la préfère après la quatrième syllabe et on l'y trouve presque toujours dans les vers de Pope. Il est probable que le chant ecclésiastique eut également quelque influence sur l'irrégularité des hémistiches; on partageait chaque verset en deux par une pause tout intellectuelle, et l'usage s'introduisit de diviser aussi chaque vers en deux parties à peu près égales. Une vie de saint Cuthbert, dont le manuscrit remonte au 14e siècle, ne permet pas d'en douter. Il y a un point au milieu du vers pour indiquer l'hémistiche, et ce fait est d'autant plus remarquable que la ponctuation est entièrement négligée dans les vieux manuscrits :

Seint Cuthberd was y bore. here in Engelonde,
God dude for him meracle. as ze scholleth understonde.

Dans le manuscrit de la Bibliothèque royale n° 7227[5] il y a aussi un point après le premier hémistiche. Sans doute, le grand développement de la poésie dramatique sous le règne d'Elisabeth, avant que le vers épique eût été fixé par le succès et consacré par l'habitude, exerça aussi une puissante influence sur la forme de la versification; elle était plus déclamatoire que rhythmique, et le dialogue obligeait souvent de sacrifier à l'expression tous les éléments et toutes les conditions de l'harmonie.

(2) Pour l'éviter, on devrait au moins croiser les rimes lorsque les vers n'ont point d'hémistiches; les poëtes populaires espagnols n'y manquent jamais, quoique leurs assonances soient loin d'être aussi uniformes que des rimes complètes. La suite continue des rimes plates est une des raisons qui rendent nos vieilles poésies si fatigantes.

s'astreindre à un retour uniforme (1); la seule condition qu'elle reconnaisse, c'est de ne point désunir des éléments que le rhythme avait réunis, et de n'y rien introduire qui puisse en altérer le mouvement (2).

Elle est plus importante encore quand la versification ne se mesure que par le nombre des syllabes, et des consonnances trop éloignées pour dominer tout ce qui les sépare; il faut alors compléter l'harmonie par une césure qui se reproduise régulièrement dans tous les vers. Mais elle ne doit pas être seulement matérielle et créer une pause pour les besoins du rhythme (3); elle doit entrer dans la construction de la phrase et concourir à l'expression de la pensée (4). Sans cette double condition on ne la distinguerait pas de la pause qui suit tous les mots, et le sens nécessiterait quelque autre repos qui dérangerait le mouvement de la versification (5).

(1) Ces vers de l'*Essay on Man* de Pope prouvent combien la césure est variée en anglais :

All nature is but art | unknown to thee :
All chance, | direction which thou can'st not see,
All discord, | harmony not understood;
All partial evil, | universal good.

On la trouve même après la première et la septième syllabes :

Sole, | or responsive to each other's note...
Some place the bliss in action, | some in ease

Elle n'a pas plus de fixité ni en italien ni en allemand.

(2) Les césures qui suivent une syllabe impaire portent ainsi nécessairement le désordre dans le rhythme; non seulement elles séparent des syllabes dont le rapport sert de base à la versification, mais elles modifient leur valeur prosodique : la pause oblige d'y appuyer davantage et leur donne une sorte d'accentuation.

(3) Cette règle n'est pas toujours exactement observée dans nos vieilles poésies; quelquefois il n'y a pas même de césure matérielle ;

Se seront compaignon a Fromendin.
Garin le Loherenc, v. 520.

Et dusq'au Mont-Saint-Michel, ce m'est vis.
Idem, v. 7056.

Voyez aussi l'*Alexandride* de Thomas de Kent (*Histoire littéraire de France*, t. XIX, p. 676); une chanson insérée dans le *Romans de la Violette*, p. 329; et des vers anonymes, ap. Fr. Michel, *Rapports au Ministre*, p. 113. Il en était de même en provençal :

E juret Damedrieu (*sic*) e sas vertutz
Que jamai no sera ras ni tondutz.
Romans de Guerart de Rossilho, ap. Raynouard, *Lexique roman*, t. I, p. 207.

Quant aux césures insuffisantes, rien n'était plus commun :

Vignes, bois et | terres e praerie.
Eustache Deschamps, *OEuvres et ballades*, p. 25.

(4) Il n'est pas nécessaire que chaque hémistiche forme un sens complet; il suffit que la césure ne sépare point des mots qui se suivent immédiatement et n'expriment d'idée que par leur réunion. Cette règle est strictement observée dans le sloka sanscrit.

(5) Voilà pourquoi la césure, qui est suffisante quand le second hémistiche n'est que le complément grammatical du premier, comme :

As-tu tranché le cours d'une si belle vie ?

devient défectueuse quand un change-

Ce n'est pas d'ailleurs seulement un repos dans la déclamation du vers; elle modifie la prononciation, elle force la voix de s'appesantir sur la dernière syllabe de l'hémistiche, et ne peut, par conséquent, être précédée d'une voyelle dont la nature rendrait cette accentuation impossible (1). Longtemps on crut pouvoir ajouter une syllabe sourde en dehors de la mesure (2); mais une investigation plus attentive des conditions du rhythme a fait reconnaître que l'accent immédiatement suivi d'une pause ressortait davantage (3), et l'on évite ces désinences muettes quand leur concours avec une voyelle ne les neutralise pas entièrement (4). Dans cette

ment d'idée y exige une pause quelconque:

Dans ce nombre effrayant d'auteurs dont les écrits,

ou même :

Et je brûle qu'un nœud d'amitié nous unisse.

(1) Les vieux poëtes ne connaissaient pas cette règle :

K'il acquierent | asses vilainement.
A la terre | conquerre et gaaignier.

Hues de St-Quentin, ap. Fr. Michel, *Rapports au Ministre*, p. 19, note.

(2) Mes qui bien set chanter de (*sic*) Borgoing Auberi,
De Girart de Viane, | de l'Ardenois Tierry,
De Guillaume au Cort-Nez, de son pere Aimeri,
Doivent (*sic*) par tout le monde | bien estre seignori.

Des Taboureurs, ap. Jubinal, *Jongleurs et Trouvères*, p. 169.

Un simple déplacement de mots aurait fait disparaître par une élision l'irrégularité du quatrième vers, si le poëte y avait attaché la moindre importance. Les troubadours ne s'inquiétaient pas davantage de l'accentuation de la dernière syllabe de l'hémistiche :

Non ai que prenga, | ne no posg re donar.

Poëme sur Boëce, v. 89.

Encore maintenant on termine l'hémistiche par la troisième personne du pluriel d'un imparfait :

Les prêtres ne pouvaient suffire aux sacrifices,

et cette licence n'a rien de rationnel; les trois dernières lettres ne sont pas entièrement muettes, puisque le T sonne sur la voyelle qui le suit.

(3) Aussi appelle-t-on masculine la rime qui ne porte que sur une voyelle sonore, et féminine celle qui se termine par une voyelle muette; il faut deux syllabes à la seconde pour produire le même effet que la première, qui n'en a qu'une.

(4) Cette règle ne peut se légitimer par aucune raison; si la finale du premier hémistiche se fait entendre, il a une syllabe de plus qu'il ne devrait avoir; et si elle se confond avec la voyelle qui commence le second, il n'y a plus de césure. C'est à la tradition qu'il faut en demander la cause, et la brièveté habituelle des vers lyriques, le point qu'on trouve après l'hémistiche dans plusieurs manuscrits, l'ancienne versification allemande et espagnole, où les longs vers sont brisés en deux par une consonnance ou écrits en deux lignes séparées, tout semble indiquer que chaque hémistiche avait une existence indépendante, et que l'on se permit naturellement de terminer le premier, comme le second, par une syllabe muette en dehors du rhythme. Lorsque l'on se préoccupa davantage de la forme, on voulut que les voyelles muettes qui ne comptaient pas dans la mesure, celles qui terminaient l'hémistiche comme les autres, fussent suivies d'une autre voyelle, et l'on crut les faire disparaître également par une élision. Dans un hymne latin du 9e siècle :

forme de versification, l'harmonie exige que les deux hémistiches soient égaux (1), ou, si la mesure ne permet pas une similitude complète (2), que, tout en se ressemblant le

Ave maris stella, | Dei mater alma.
Atque semper virgo, | felix coeli porta.

on voit déjà la rime cherchant à s'introduire dans toutes les pauses; elle n'est pas encore régulière, mais sa tendance à le devenir n'en est pas moins évidente. Dans les poésies de Philippe de Thaün, un de nos plus vieux trouvères, cette tendance s'est complétement réalisée (voyez De la Rue, *Essais historiques sur les bardes*, t. III, p. 41, et Fr. Michel, *Rapports*, p. 245); ce ne sont pas les vers qui riment ensemble, mais les hémistiches. Dans le *Dix de la voie de Tunes*, la césure est encore plus marquée; au lieu de terminer le vers, la rime se trouve à la fin du premier hémistiche :

Et messires Phelipes et li boens cuens d'Artois,
Qui sunt preu et cortois et li cuens de Nevers
Refont en lor venue a Dieu biau serventois.
Chevaliers qui ne suit ne pris pas .I. Nantois.

Si le copiste ou l'éditeur n'a pas déplacé les deux hémistiches du second vers, ce qui nous semble fort probable, ce serait une imitation du *cyrch* gallique, dont nous parlerons dans le chapitre suivant.

(1) C'est une nécessité d'harmonie encore plus que de rhythme : le second hémistiche doit être au moins aussi long que le premier, parce que la voix y appuie davantage, et que la pause qui le suit se prolonge plus long-temps. Voltaire ne violait pas seulement les principes de la versification en coupant les vers de dix syllabes après la sixième:

Il est si sérieux ! | si plein d'aigreur.
Vous en êtes la preuve... | Ah ! çà, Nanine.

il manquait aux premières lois de l'harmonie; la pause grammaticale ne peut pas être une excuse suffisante. Les vers russes et serbes de dix syllabes ont ordinairement, comme en français, une césure après la quatrième. La poésie gallique s'écarte cependant de cette règle; quoique les anciens vers eussent ordinairement quatorze ou seize syllabes, le second hémistiche n'en avait que six ou sept, et cette exception s'est conservée dans quelques unes des formes de la poésie moderne; dans le *Gwawdodyn byrr*, par exemple, le premier hémistiche a dix syllabes, et le second n'en a que neuf. Au reste, cette règle des hémistiches fut long-temps à s'établir d'une manière complète; les vers de la Chronique de Guilhem de Tudela sont divisés en deux parties; mais chacune peut avoir une ou même deux syllabes de plus, et Berceo, qui vivait dans le 13e siècle, fut le premier à mettre une césure dans les vers espagnols, qui n'en variaient pas moins encore de treize à seize syllabes.

(2) Lorsque la pause ferait appuyer la voix sur une syllabe impaire dont la prononciation doit être rapide; ainsi, Regnier Desmarets méconnaissait la théorie du rhythme en voulant mettre la césure du vers de dix syllabes après la cinquième :

Que l'homme est, Timandre, | une faible chose!
Il s'aime pourtant, | s'applaudit, s'impose.

Dans une chanson du 12e siècle, on trouve déjà le même défaut d'harmonie :

Par un seul baisier, | de cuer a loisir
Poroit longhement | mes maus adoucir;
Mais de desirier | me fera mourir.

Romans de la Violette, p. 178.

Nous ne connaissons d'exception que pour les vers de neuf syllabes qui doivent avoir une césure après la troisième :

Je te perds, | fugitive espérance,
L'infidèle | a rompu tous nos nœuds;
Pour calmer, | s'il se peut, ma souffrance,
Oublions | que je fus trop heureux.

Mais ce sont plutôt des vers de trois syllabes, réunis trois à trois; l'harmonie cesse aussitôt que cette division n'a plus lieu, comme le prouve cette stance de Voltaire :

Des destins la chaîne redoutable
Nous entraîne à d'éternels | malheurs;
Mais l'espoir, à jamais secourable,
De ses mains viendra sécher | les pleurs.

Quelquefois, dans les vers anglais, même dans ceux de Pope, la pause a lieu après la cinquième et la septième syllabes :

plus possible, il règne entre eux le même rapport qu'entre les éléments des pieds ; c'est alors seulement qu'ils entrent dans le mouvement du vers et fortifient le rhythme au lieu de l'affaiblir.

CHAPITRE XI.

DE L'ENJAMBEMENT.

Une distinction claire des différentes parties dont le rhythme se compose ne le dessinerait pas encore suffisamment, si les rapports qui résultent de leur ensemble restaient vagues et mal appréciés ; c'est à leur harmonie et à la clarté des idées qui s'y associent que le rhythme doit de ne plus paraître une entrave puérile ou un mouvement purement musical, et que son retour continu témoigne, par son uniformité, de la persistance de l'inspiration (1). Sans doute, lorsqu'il est nettement marqué, lorsque toutes les syllabes ont une valeur prosodique et concourent à l'harmonie, la loi qui les relie ensemble peut devenir assez sensible pour qu'il ne soit pas indispensable de terminer chaque vers par quelque chose de matériel qui en indique la fin (2). Mais

By strangers honour'd, | and by strangers mourn'd.

Voyez aussi p. 156, note 1. Mais, comme nous l'avons déjà dit, le rhythme du vers anglais n'a presque rien de matériel ; c'est aux idées qu'il doit son mouvement et son harmonie.

(1) Dans la plupart des idiomes européens, *vers* (*versus* de *vertere* ou plutôt *revertere*) exprime son idée principale ; c'est un certain rhythme qui revient d'une manière uniforme. Les autres langues n'ont pas un mot aussi bien fait ; mais le radical n'en a pas moins souvent un sens remarquable ; il indique l'unité au lieu du retour. Telle est, par exemple, l'expression arabe بيت, *tente* ; les noms des différentes parties complètent la métaphore et la rendent plus significative : le premier pied s'appelle, صدر, commencement de la tente ; l'hémistiche مصراع, *pan d'une double porte de tente*, et le nom des différentes espèces de pied est emprunté au même ordre d'idées : *corde légère*, *corde lourde*, *pieu conjoint*, *pieu disjoint*, *petite cloison* et *grande cloison*.

(2) Dans la poésie métrique, surtout lorsque la quantité est fort sensible,

quand la versification se base sur des modifications de ton, toujours irrégulières et souvent peu saillantes, il faut nécessairement finir le rhythme par des sons dont l'oreille soit frappée. Telle est, ainsi que nous l'avons déjà dit, la cause première de la rime, et son effet musical serait compromis ou deviendrait d'une monotonie fatigante si la pause qui la suit et la fait ressortir n'était ordinairement amenée par le sens (1). Tous les genres de composition n'ont pas non plus les mêmes exigences; lorsque la poésie est dramatique, qu'elle vise surtout à l'expression, ses nécessités ne sont plus aussi matérielles (2), et l'ode est trop étroitement liée à la musique pour avoir une mesure indépendante. Mais, quelles que soient la nature et l'espèce du rhythme, la fin n'en doit pas moins toujours être marquée d'une manière quelconque; autrement les vers se confondent ensemble, et la poésie n'a plus que l'harmonie d'une prose mesurée.

Quand le mouvement du rhythme est assez caractérisé pour agir fortement sur l'intelligence, on peut en indiquer

comme en grec, il n'est ainsi nullement nécessaire de terminer le vers avec un membre de phrase (voyez *Iliadis* l. XII, v. 459-466); on semble même éviter de trop multiplier les coupes qui s'accordent avec le sens, une cadence aussi marquée deviendrait bientôt monotone (voyez *Iliadis* l. I, v. 436-442). Les poëtes qui observent le moins scrupuleusement la règle de la pause finale doivent donc rendre le rhythme, sinon plus sensible, comme dans la poésie italienne, parce que la nature de la langue peut s'y opposer, du moins plus exact et plus rigoureux. Sous ce point de vue, Milton est fort répréhensible; les enjambements qu'il se permet sont de la plus grande hardiesse; il sépare l'adjectif de son substantif, la préposition des mots qu'elle gouverne, et le verbe de sa particule inséparable :

What thanks sufficient, or what recompense
Equal, have I to render thee, divine
Historian.

Paradise lost, l. VIII, v. 5.

Cependant, non seulement il ne rime point, mais il ne donne pas un nombre régulier de syllabes à ses vers : ils en ont quelquefois onze et même douze.

(1) La rime a deux nécessités différentes, suivant le caractère dominant de la poésie : elle est plus musicale quand la fin du rhythme brise la phrase, et plus expressive lorsque c'est une pause grammaticale qui la fait ressortir. Quand les rimes sont fort rapprochées, elles n'ont pas non plus les mêmes exigences. L'impression qu'elles font sur l'oreille briserait trop souvent le fil des idées si l'on ne se proposait un but presque exclusivement musical; il faut les dissimuler par de fréquents enjambements. Lorsqu'elles sont croisées, la nécessité des pauses finales est bien moindre, puisque les consonnances auxquelles elles donnent plus de force n'ont pas la même valeur rhythmique. C'est une des principales raisons des enjambements de la poésie italienne.

(2) Drydén avait fort bien senti cette règle; les enjambements sont assez

la fin en se relâchant de la loi qui lui sert de base; c'est là, sans doute, une des causes qui rendent indifférente la désinence des vers mesurés par la quantité, et permettent d'ajouter une ou même deux syllabes sourdes à ceux dont la cadence est marquée par une forte accentuation (1). Mais lorsque les éléments du rhythme ne sont plus aussi distinctement séparés les uns des autres, et que les rapports qui les unissent ne se dessinent pas avec la même vivacité, la pause qui termine la mesure doit devenir plus saillante. Non seulement chaque vers finit alors avec un mot complet (2) dont

communs dans ses drames et très rares dans ses autres poëmes.

(1) Voilà pourquoi les Anciens ne connaissaient pas réellement de vers hypermètres; la dernière syllabe, étant douteuse, ne marquait pas assez le rhythme pour lui permettre de supporter des syllabes qui n'entraient pas dans son mouvement régulier. Observatur autem ne ultimus pes sit trisyllabus, exceptis pauculis versibus, qui ὑπερμετροι dicuntur, quorum abundantiam excipiunt hi versus, qui sequuntur, incipientes a synaloepha, rhythmica ratione facta, eoque facto vitium, quod erat in fine versus, continuatio sequentis emendat; Diomedes, col. 495. Gifanius (*Index Lucretii*, p. 457) a soutenu que le vers suivant pouvait commencer par une consonne; mais les exemples sur lesquels il s'appuyait (Lucrèce, l. II, v. 631; l. V, v. 1338, etc.) ont été corrigés par des leçons bien préférables (voyez Santen, ap. *Terentianus*, p. 156). Nous n'en connaissons que deux exemples dans Virgile. Dans l'un (*Aeneidos* l. VI, v. 33), l'I d'OMNIA avait sans doute le son d'un J, et nous attribuons plutôt le second à la corruption du texte qu'à une intention du poëte :

Inseritur vero et fetu nucis arbutus horrida.
Georgica, l. II, v. 69.

(*Aureis*, qui termine le vers 353 du l. V de l'*Énéide*, est contracté en un spondée; voyez ci-dessus, p. 88, note 4.) Selon Hermann (*Elementa doctrinae metricae*, p. 170), il y avait des vers iambiques hypermètres; mais nous pensons le contraire avec Bentley (ap. Térence, *Heautontimorumenos*, act. III, sc. III, v. 13, et *Phormio*, act. I, sc. IV, v. 10), et Hermann lui-même confirmerait au besoin notre opinion, puisqu'il reconnait (*loc. cit.*) qu'il n'y avait pas de vers trochaïques qui fussent hypermètres, et qu'il assimile à leur mesure celle des vers iambiques (*passim*). Les exemples qu'il cite s'expliqueraient certainement par des contractions, de mauvaises leçons ou des licences dont nous ne nous rendons plus un compte assez exact.

(2) Παν μετρον εἰς τελειαν περατουται λεξιν; Héphaistion, p. 26, éd. de Gaisford. Omnis autem versus ab integra parte orationis desinit, exceptis his quae in comoediis joculariter dicta, corrupta aut semiplena efferuntur, aut quae raro apud Epicos metri necessitate dividuntur; Marius Victorinus, ap. Putsch, col. 2499. Il ne peut parler que des élisions par enjambement, car nous ne connaissons aucun exemple, dans les poëtes épiques, d'un mot séparé en deux par la fin d'un vers. La mesure des poésies lyriques grecques est trop incertaine pour qu'il soit permis de tirer aucune conséquence des idées que l'on s'en forme, et les licences de cette espèce sont fort rares dans les poëtes dramatiques, même dans les Comiques; Héphaistion, p. 27, en a cependant cité un exemple tiré d'Eupolis :

Ἀλλ' οὐχι δυνατον ἐστιν. Οὐ γαρ ἀλλο προ-
βουλευμα ἐκαστaζουσι της πολεως μεγα.

et nous en connaissons un autre dans Eschyles, *Agamemnon*, v. 168. Il y en a plusieurs dans Horace :

Rem patris oblimare, malum est ubicum-
que. Quid inter-
Est in matrona.
Sermones, l. I, sat. II, v. 62.

Voyez aussi, l. II, sat. III, v. 117, et E-

la dernière syllabe n'est point liée avec le commencement du vers suivant (1), mais il faut rattacher à la fin du rhythme un sens réel qui coïncide avec la pensée et lui donne plus de valeur (2). Sans doute cependant, même dans les formes de

pistolae, l. II, ép. II, v. 93 et 188. Il faut cependant remarquer que cette coupure n'y avait lieu qu'à la soudure d'un mot composé, qui n'était ainsi brisé que pour le sens et n'affectait point désagréablement l'oreille. Presque toutes les formes modernes de versification ont usé aussi de cette licence, mais avec la même réserve. Nous ne connaissons d'exception que dans une chanson d'Elias Cairel (ap. Diez, *Poesie der Troubadours*, p. 100, note 2), qui a séparé en deux *aten-Dre*, et dans la traduction de la vingtième ode du livre III d'Horace par Creech, où l'on trouve *li-Oness*. De pareilles césures sont d'ailleurs extrêmement rares, excepté dans la poésie portugaise, qui rejette quelquefois au vers suivant la terminaison *mente* des adverbes. Dante a dit aussi :

Cosi quelle carole differente-
Mente danzando.

Presque toujours cette licence se propose, en allemand, un effet comique, comme dans ces vers du *Dorfpfaffe* de Voss :

Gesättigt reicht dem Hern Pastori
Sein Glas der dicke Konsistori-
Alrath.

Rückert s'en est cependant servi dans le *Dichterselbstlob* sans y attacher aucune expression.

(1) L'élision de la dernière syllabe d'un vers n'avait pas lieu en grec dans les hexamètres; au moins ne pouvons-nous, avec presque tous les critiques, regarder comme un exemple de cette élision le Ζῆν qui se trouve dans l'*Iliadis* l. VIII, v. 206; l. XIV, v. 265; l. XXIV, v. 331, et dans le *Theogonia*, v. 884; ce n'est point Ζῆνα de Ζεύς, mais l'accusatif de l'ancienne forme Ζής (Cette double forme d'un nom propre n'est pas la seule qui se rencontre dans les Homérides; ainsi, par exemple, dans l'*Iliadis* l. XIX, v. 392, il y a Ἄλκιμος au lieu d'Ἀλκιμέδων). Sans cette supposition, on ne pourrait comprendre que le même mot eût élidé quatre fois sa voyelle finale, et qu'aucun autre n'eût subi, dans des circonstances analogues, une semblable modification. Ces élisions sont, au contraire, assez fréquentes en latin :

Aut dulcis musti Volcano decoquit humorem,
Et foliis undam trepidi despumat aheni.

Georgica, l. I, v. 296.

Voyez aussi l. II, v. 344; l. III, v. 242 et 449; *Aeneidos* l. IV, v. 558; l. V, v. 753; Lucrèce, l. II, v. 117, 1009; Horace, *Sermones*, l. I, sat. IV, v. 96; sat. VI, v. 102, etc. Il n'y en a plus dans les poëtes de la décadence, excepté dans Valerius Flaccus. C'était probablement une imitation des poëtes dramatiques grecs (Sophocles, *Oedipus Rex*, v. 29, 332, 785, 1184, 1224, etc.), qui suivaient eux-mêmes l'exemple de Callias (voyez Athénée, l. VII, p. 276; l. X, p. 448 et 453, et Pollux, l. VII, ch. XXIV et XXVI; peut-être cependant était-ce moins l'imitation de quelque passage d'une des six pièces dont Suidas nous a conservé les noms que l'observation d'une règle posée dans sa *Tragédie grammaticale*, qui semble avoir été une sorte de manuel employé dans les écoles); mais cette élision portait le plus souvent sur un enclitique, et l'on évitait soigneusement de séparer par une pause la voyelle élidée de la syllabe suivante.

(2) Sans réprouver les enjambements par une nécessité rhythmique, plusieurs poëtes les évitaient jusqu'à certain point par un instinct d'harmonie; Virgile et Claudien, par exemple, n'auraient pas terminé un vers par une préposition suivie de son régime, comme Horace :

Qui nil portarit. Vel dic quid referat intra
Naturae fines viventis.

(Virgile a terminé plusieurs vers par *circum; Aeneidos* l. V, v. 250, 435, etc.; mais en le faisant précéder d'une partie de son régime). Cette règle fut long-temps à s'établir dans la poésie française; l'imitation des Anciens la faisait incessamment violer par l'École de Baïf et de Ronsard. Philippe Desportes est le premier dont l'intention de la respecter soit évidente; mais ce ne fut que Malherbe dont l'autorité l'érigea en système. Sauf dans ces derniers temps, où de malheureuses tentatives ont voulu donner à la fois plus de variété à la coupe du vers et plus de monotonie à la rime, la nécessité n'en était plus contestée; on ne s'en écartait

versification où cette coïncidence est le plus nécessaire, l'interruption du rhythme n'exige point un changement total de pensée; c'est un repos pour la respiration presque autant qu'une pause pour le sens, et il résulte d'un caractère aussi vague que, lorsque ce temps d'arrêt n'entre pas régulièrement dans la versification, on n'en saurait introduire ailleurs un autre qui tromperait l'oreille et l'empêcherait de sentir la fin véritable de la mesure.

La poésie gallique a cependant une propriété que quelques écrivains ont prise pour une exception à cette règle, mais qui, mieux entendue, la confirme encore : elle admet des syllabes appelées *cyrch*, qui déplacent la rime, et semblent par conséquent porter la perturbation dans le rhythme. Pour apprécier cette irrégularité, il faut d'abord reconnaître qu'on a jusqu'ici regardé comme des vers indépendants ce qui n'était réellement que des hémistiches (1), et que le cyrch ne peut jamais entrer que dans les lignes impaires, qui ne sont plus alors que le premier membre du vers. Sans cette réunion de deux lignes dans un ensemble rhythmique, le nombre des syllabes n'aurait aucune régularité, et les mêmes lettres (2) ne commenceraient plus tous les hémistiches,

que lorsque le sens était suspendu par une interruption ou une réticence. L'habitude de la mesure permettait à l'oreille de supposer que le complément de la phrase eût rempli le vers, et le caractère expressif de la poésie moderne faisait tolérer une suspension du rhythme qui s'accordait avec celle de la pensée :

Et ce même Sénèque et ce même Burrhus,
Qui depuis... Rome alors estimait leurs vertus.

Cette suspension suit habituellement la troisième syllabe; il en faut trois, ainsi que nous l'avons déjà dit, pour marquer le rhythme; l'interruption n'empêche pas alors de le reconnaître, et il peut se dessiner de nouveau avant d'être interrompu une seconde fois par la pause de l'hémistiche.

(1) Une étude attentive de la versification ne permet pas d'en douter : toutes les irrégularités portent sur les lignes impaires, celles qui sont alors moins importantes pour le rhythme; quelquefois même elles ne riment pas avec les autres, comme fait par exemple la septième ligne du *cyrch a chwtta*, et, au lieu de lier par une consonnance finale deux vers séparés, on fait rimer le dernier mot du premier hémistiche avec un mot quelconque du second :

Hunydh Hirloew 'i Hystlys, gwymp 'i LHun yn LHaesgrys :
Gwynnlhiw ewyn Gwenndonn *iawn*, O DHwbhr eig*iawn* pan DHenghys.

Ap. Rhaesus, p. 170.

L'erreur des écrivains qui se sont occupés de la poésie gallique vient sans doute de ce que chaque hémistiche avait une allitération particulière.

(2) Elles avaient un nom particulier, *cymheriada*.

comme l'exigeaient les règles de plusieurs espèces de vers (1). Le cyrch ne changeait pas ainsi le rapport des vers entre eux, et ne les mêlait jamais ensemble (2); il déplaçait une rime intérieure sans modifier le nombre des syllabes, et se rattachait au second hémistiche par des liens impossibles à méconnaître (3). Il était si peu arbitraire, que sa place était invariablement déterminée, et que le poëte ne pouvait ni l'allonger ni l'accourcir (4); ce n'était, à proprement parler, qu'une coupe de vers différente, fixée par des règles positives et n'admettant aucun enjambement de rhythme ni de pensée (5).

Les divisions rhythmiques d'un poëme et le nom qui les distingue exercent plus d'influence qu'on ne le supposerait d'abord sur les règles de la versification, car sous ce nom il y a une idée (6). Soit que le rhythme commence et fi-

(1) Le *gwawdodyn byrr*, par exemple :

LLe bu'r gaer bhaen llwybr gwyr a blynnai,
LLoegr o dir Phrane yn ichbone a wnai :
LLew blin yn mydlin maedhai, (wyr arbhog)
LLymn bharchog ennwg o dhigonai.

Ap. Rhaesus, p. 135.

Pour rendre cette raison plus frappante, nous avons divisé le vers en hémistiches, et mis le cyrch entre parenthèses.

(2) Cette régularité de mesure est surtout frappante dans le *byrr a' thoddaid*.

(3) Non seulement il était toujours lié au second hémistiche par l'allitération ou la consonnance (voyez l'exemple cité dans l'avant-dernière note); mais sa liaison est souvent nécessaire au rhythme, comme dans ces vers :

BRonn BRaenwsc nos Basc Bu (Dydhbrawt Duw sul)
marw trwsgwe cymru.

Ap. Rhaesus, p. 156.

Il n'y aurait point d'allitération dans le second hémistiche, si le cyrch n'en faisait point partie.

(4) Nous sommes même persuadé que le cyrch n'eut pendant long-temps rien de facultatif; ce n'était pas une licence, mais un élément de la versification, une recherche systématique que le poëte n'avait pas le droit de négliger. Lorsque le cyrch ne fut plus nécessaire, l'irrégularité qu'il introduisait dans le rhythme exigeait qu'on le marquât davantage, et l'on faisait rimer les hémistiches. Au reste, cette irrégularité se trouve fort rarement dans les vieilles poésies; peut-être même ne se reproduit-elle d'une manière constante que dans le *Chant du coucou*, attribué à Llywarch Hen, et il est impossible de n'y pas reconnaître des intentions d'harmonie imitative.

(5) Les Orientaux intercalent quelquefois dans le rhythme des syllabes supplémentaires qu'ils appellent ردیف; mais les règles auxquelles leur introduction est soumise la rendent presque impossible et diminuent son mauvais effet; ce ne peut être que la répétition du mot précédent, qui, d'après Nas-sired-din, ne doit pas même changer de signification.

(6) Ainsi, par exemple, la liaison de l'hexamètre avec le pentamètre qui le suit sera bien plus étroite si l'on y voit deux parties d'un même système métrique, que si on les regarde comme deux vers indépendants; l'enjambement, qui serait alors une licence, devient dans l'autre hypothèse une nécessité.

nisse avec chaque ligne, soit qu'il se prolonge et en groupe plusieurs ensemble, le vers est un système complet (1), qui se répète uniformément pendant tout le poëme (2), et doit être séparé des autres par une pause d'autant plus marquée que les éléments de la mesure sont moins dessinés (3), et

(1) Tous les critiques qui scandent les odes de Pindare en rejetant la fin d'un mot au commencement de la ligne suivante professent implicitement cette opinion. Böckh, qui appuie son système sur la nécessité de terminer chaque ligne avec un mot, n'est pas conséquent à l'idée qu'il se forme du vers : Versum dicimus aut unum ordinem, sive perfectum, sive catalecticum, qui absolutus est neque aliis connexus; aut plures sibi connexos, ab aliis autem distinctos ordines; *De metris Pindari*, p. 82. La définition de Luzan est beaucoup plus philosophique : El verso es una oracion, o una parte del discurso, medida por un cierto numero de pies metricos; esto es de silabas largas y breves, que, dispuestas en cierto orden y numero, hacen una cadencia agradable, la qual medida y cadencia se repite siempre la misma sin cesar; *Poetica*, t. I, p. 324. C'était le sens que les Hébreux attachaient à leur *verset*, et que l'on donnait, pendant le moyen âge, au *vers* en roman, en provençal et en danois. Juan de la Encina va encore plus loin dans son *Arte de trobar:* il appelle le vers *pie*, et reconnait par là qu'il doit y avoir entre les lignes de la versification moderne un rapport rhythmique, comme entre les pieds de la poésie ancienne. Cette définition du vers, qui résulte de la nature même du rhythme, n'aurait plus aucune justesse si on l'appliquait à ces prétendus poëmes, qui n'ont pour ainsi dire de rhythme que pour les yeux, et imitent la forme d'une hache, d'un autel, etc.; voyez l'*Anthologia graeca*, t. II, p. 603, éd. de Jacobs, et les œuvres de Panard. Hermann a donné dans le même ouvrage deux définitions du *vers*, où l'on est loin de retrouver ses prétentions philosophiques ordinaires. L'une (versus erit numerus unus et integer, qui uno spiritu pronuntiari potest; *Elementa doctrinae metricae*, p. 666) convient beaucoup mieux au *pied* qu'au vers, et utre (Versus numerus est ex uno vel pluribus ordinibus factus; *Ibidem*, p. 25) ne peut s'expliquer que par la préoccupation des vers asynartètes des Anciens, qui n'appartenaient point au système monostique et formaient réellement, comme le distique, une petite strophe. Nous préférons de beaucoup la définition de Marius Victorinus : Versus est, ut Varoni placet, verborum junctura quae per articulos et commata ac rhythmos modulatur in pedes; ap. Putsch, col. 2498.

(2) Ce principe condamne formellement la poésie en vers libres; que l'irrégularité soit dans le nombre des syllabes ou dans la disposition des rimes, il n'importe; ce n'est plus qu'une prose plus ou moins cadencée. Au reste, cette règle n'a presque jamais été systématiquement violée; nous en connaissons un exemple dans l'*Historia gestorum viae nostri temporis hierosolymitanae* (ap. Du Chesne, *Historiae Francorum scriptores*, t. IV, p. 890), où, quoique Fulton y eût fait rimer les vers deux à deux dans les trois premiers livres, son continuateur, Gilon de Paris, a écrit le quatrième et le cinquième en vers léonins, et est revenu à la rime finale dans les deux derniers; mais la rime n'eut jamais rien d'essentiel dans la poésie latine; c'était un enjolivement qui demeurait nécessairement arbitraire.

(3) Voilà pourquoi, dans la décadence de la poésie latine, lorsque la quantité fut devenue moins sensible, les enjambements n'avaient pas la même hardiesse que dans Virgile, où ils étaient cependant bien loin d'être aussi multipliés que dans les Homérides. Toutes les parties d'un vers métrique semblaient si étroitement liées par le rhythme, que l'on ne craignait pas de séparer les différentes syllabes d'un mot par l'intercalation d'un ou de plusieurs autres mots. Quoique les tmèses ne fussent pas non plus aussi fréquentes en latin qu'en grec, Ovide et Virgile ont disjoint trois fois le mot *septem-trio*, et l'on trouve dans Horace :

que le sentiment qui les apprécie s'est plus affaibli (1). Dès qu'on ne fut plus aussi sensible à l'harmonie de la versification, la popularité des poëmes héroïques obscurcit l'idée rhythmique que l'on attachait d'abord au vers. On s'habitua à voir dans chaque ligne une unité indépendante et complète (2); on ne voulut plus même faire d'exception pour ce que l'on appelait cependant *distique*, et les mesures différentes, quelquefois même opposées, que peut réunir une strophe (3), donnaient une vraisemblance réelle à cette erreur (4). Quoique notre connaissance de la danse et de la musique des An-

Qui testamentum tradet sibi *cumque* legendum.

Sermones, l. II, sat. VI, v. 51.

Voyez aussi Lucrèce, l. I, v. 652; l. III, v. 483; Virgile, *Aeneidos* l. I, v. 412, 610, et l. VI, v. 62; Lucilius, ap. Nonius, v° DICARE, p. 287; Plautus, *Trinummus*, act. IV, sc. I, v. 14; *Curculio*, act. I, sc. I, v. 85, etc. Plusieurs exemples s'en trouvent dans le fragment d'un poëme sur les figures de rhétorique (v. 9 et 136) que l'on fait remonter au siècle d'Auguste sans preuve suffisante (*Bibliothèque des Chartes*, t. I, p. 64), et dans les poëtes carlovingiens; Abbo, l. I, v. 361, l. II, v. 54 et 187; Ermold, ap. Pertz, *Monumenta germanica*, t. II, p. 501, 504, 523, etc.

(1) Nous avons déjà, p. 162, note 1, indiqué quelques exemples où la pause qui séparait les vers métriques n'empêchait point d'élider leur dernière syllabe, et, à moins de supposer que la déclamation d'une poésie qui accordait tant à la forme n'avait rien de régulier, il en résulte la preuve évidente que cette pause était à peine marquée. Rien de semblable n'a lieu dans la poésie moderne; les enjambements les plus hardis n'y amènent jamais d'hiatus; Chaulieu est probablement le seul qui ait songé à les éviter : « J'ai porté, dit-il dans sa préface, la délicatesse et le scrupule jusqu'à ne pouvoir souffrir que le commencement d'un vers heurtât celui qui le précédait, » et cette idée ne lui serait pas venue s'il n'eût écrit en vers dont la longueur arbitraire et les rimes irrégulières rendaient le rhythme presque insensible.

(2) *Ligne* et *vers* s'expriment même en anglais par un seul mot, *line*.

(3) Les calligraphes allemands étaient plus conséquents pendant le moyen âge : toutes les lignes se suivent dans les manuscrits antérieurs au 15e siècle; il n'y a de marques distinctives (alinéas, majuscules ou astérisques) que pour les strophes et pour les reprises.

(4) Nos poëtes du moyen âge avaient un instinct rhythmique plus sûr que la plupart des savants qui ont réfléchi sur la métrique. Pour eux, la consonnance finale faisait partie du rhythme; ils prolongeaient autant que possible leurs tirades en leur donnant toujours un sens complet, et quand la rime venait à changer, ils indiquaient le changement du rhythme par un vers plus court qui ne rimait avec aucun autre. La conséquence des principes que nous venons d'exposer, et nous la croyons incontestable, c'est qu'une seule ligne ne fait pas un vers français; le rhythme n'est complet qu'après que l'oreille a senti la consonnance. La succession des rimes masculines et féminines prend alors une tout autre importance, elle rend le changement du vers plus sensible par une cadence différente. L'enjambement est ainsi bien plus vicieux quand il mêle des vers qui ne sont pas liés par la rime, et la pause qui sépare les deux lignes rimantes ne doit pas avoir une valeur grammaticale et une durée qui empêcheraient de sentir leur liaison rhythmique.

ciens (1) soit trop imparfaite pour nous permettre d'apprécier avec exactitude le rhythme des poésies intimement associées avec elles (2), le nom (3) et la symétrie des divisions de l'ode (4), rendent certaine leur union avec des danses en rond qui subordonnaient les formes de la versification à leur rhythme (5). Sans doute l'influence de la danse diminua

(1) Voyez ci-dessous le chapitre XIV : *De l'influence de la musique et de la danse sur les formes de la versification.*

(2) Nous ne savons, par exemple, rien de la mesure des dithyrambes ; probablement, quoique les Anciens eux-mêmes l'aient contesté, ils eurent d'abord un rhythme régulier, mais du temps d'Aristote il n'y avait déjà plus d'antistrophe ; *Problemata XIX*, par. 15. Ahlwardt et Böckh ont voulu diviser les strophes de Pindare en plusieurs parties rhythmiques qui auraient toutes fini avec un mot, et c'était aussi l'opinion de Vossius, *Zeitmessung*, p. 243. Ils ne pouvaient avoir aucune autre raison que la nécessité de donner plus de sensibilité au rhythme, et trop de mots sont brisés par la mesure ordinaire dans la strophe ou dans l'antistrophe pour que la longueur du vers ne rendît pas leur intention impossible à réaliser :

Σαμερον μεν χρη σε παρ' ἀνδρι φιλω σταμεν, εὐἵππου βασιληϊ Κυρανας, ὀφρα κωμαζοντι συν Ἀρκεσιλα.

Pythica, IV, au commencement.

Évidemment la musique aurait seule dessiné le rhythme d'un pareil vers, et elle pouvait également marquer celui d'une strophe. On ne saurait, d'ailleurs, regarder la division des mots par la mesure comme un obstacle au rhythme ou à l'expression, puisque, dans notre versification lyrique, on ne craint pas de couper les mots par des fioritures qui se prolongent souvent très long-temps. Au reste, il y a, pour ainsi dire, une preuve matérielle que chaque ligne n'avait pas dans la poésie lyrique une mesure indépendante ; c'est qu'elle n'y était pas soumise aux mêmes nécessités rhythmiques que lorsqu'elle formait un système complet ; ainsi, par exemple, les tétramètres trochaïques n'avaient pas toujours de césure après la huitième syllabe :

Κλυθι μευ γεροντος εὐθειρα χρυσοπεπλε κουρα.

Pythica, IX, str. 2.

(3) *Strophe* et *antistrophe*, de στρεφειν, tourner ; l'expression provençale *tornada*, que M. Raynouard, t. II, p. 163, explique à tort par *répétition d'une sentence ou d'un vers*, en est la traduction littérale.

(4 La mesure de l'antistrophe reproduisait toujours celle de la strophe ; l'uniformité semblait si nécessaire, que le Chœur grec, qui tournait à droite pendant l'une et à gauche durant l'autre, les chantait toutes les deux à une place correspondante du théâtre. Quelquefois les mots eux-mêmes étaient répétés, et à la fin des lignes, où sans doute ils fixaient davantage l'attention. Cette répétition et cette liaison sont encore plus évidentes dans quelques odes provençales ; les mêmes rimes s'y reproduisent dans deux strophes consécutives (les exemples n'en sont pas rares non plus dans notre vieille poésie ; voyez le *Romancéro françois*, p. 93 et 107), et il y a des lignes qui ne forment de consonnance qu'avec celles qui leur correspondent dans la strophe suivante ; voyez entre autres une ode de Bertram de Born, ap. Raynouard, t. IV, p. 177.

(5) Au moins est-il impossible d'expliquer complétement par les principes qui nous sont connus les irrégularités de la poésie lyrique. Nous croirions volontiers qu'il y avait après les vers de même mesure une pause qui empêchait les hiatus et les élisions, et que lorsque le rhythme venait à changer, il continuait sans interruption, comme dans les vers asynartètes. Cette distinction pourrait s'appuyer sur le nom de κατα στιχον que l'on donnait à certaines strophes, et les deux odes de Sapho la confirment pleinement. Si l'on rejetait au commencement du vers suivant l'enclitique δε, qui élide sa voyelle (ap. Denys

de plus en plus, et celle de la musique devint prépondérante (1); mais, si une critique prudente ne se hasarde point à juger la nature et les conséquences de ce changement, elle ne craint point d'affirmer qu'une strophe fut toujours un ensemble systématique, que l'on ne pouvait décomposer en vers réguliers, séparés les uns des autres par une pause rhythmique (2).

La distinction des vers ne suffirait pas encore si l'on ne divisait aussi en plusieurs parties dont on perçoive aisément

d'Halicarnasse, *Περι συνθεσεως*, ch. XXIII, v. 15, et ap. Longin, ch. X, v. 9), les deux premiers vers sapphiques y finiraient toujours avec un mot, séparé du suivant par une pause, et le troisième serait lié avec le vers adonique:

Πυκνα δινευντες πτερ', απ' ὠρανω αἰθερος δια μεσσω.

Ap. Denys d'Halicarnasse, *loc. cit.*, v. 11. Voyez aussi ap. Longin, v. 3 et 11. Mais cette règle s'appliquerait difficilement à tous les chœurs et aux odes de Pindare, auxquelles on ne saurait à la vérité accorder une confiance bien entière, puisque la strophe n'y a pas toujours la même mesure que l'antistrophe; ainsi, par exemple, dans la cinquième *Olympique*, il y a dans la strophe, v. 3:

Τω Οὐλυμπια,
ὠκεανου θυγατερ,

et les vers ne sont pas liés, puisqu'il y aurait un hiatus, tandis qu'ils le sont dans l'antistrophe, v. 22, de la manière la plus étroite:

Σταθμων, ὠ πολι—
αοχε Παλλας, ἀει.

Au reste, Catulle, qui imitait la versification grecque avec un soin scrupuleux, n'a violé la règle que nous avons cru reconnaître dans aucune de ses dix strophes sapphiques (nos XI et LI), et l'irrégularité de la versification d'Horace ne permet pas de rien inférer de son exemple: il lie le troisième vers avec le quatrième, l. I, n° II, v. 19; n° XXV, v. 11; l. II, n° XVI, v. 7; l. IV, n° II, v. 23; *Carmen saeculare*, v. 47, et il les sépare l. I, n° II, v. 47; n° XII, v. 7; n° XXII, v. 15.

(1) On ne peut expliquer que par la subordination de la poésie à la musique comment la pause prosodique, qui marquait la fin de chaque strophe, ne concordait pas toujours avec une pause grammaticale:

Antistrophe II.

Δη τοτ' ἐς γαιαν πορευεν θυμος ὡρμαι—

Épode II.

ν' Ἰστριαν νιν. Ἐνθα Λατους

Olympica III, v. 45.

Sans doute la musique ne se prolongeait pas après les paroles, et la reprise de l'air en suivait immédiatement la fin; ou la même phrase musicale comprenait plusieurs strophes. Cette dernière supposition, qui pour la poésie grecque n'est qu'une pure hypothèse, explique probablement la liaison des strophes pendant le moyen âge (voyez Grimm, *Ueber den altdeutschen Meistergesang*, p. 46; *Danske-Viser fra Middelalderen*, *Svenska Folk-Visor*, *Poésies des troubadours*, etc., *passim*); au moins savons-nous qu'en allemand, il fallut pendant long-temps cinq strophes pour faire une chanson. La musique des populations romanes ne tarda pas sans doute à se simplifier, puisque l'exemple de Boccace dans le *Teseide* et le *Filostrato* fit adopter en italien une forme régulière de stance (*abababcc*, et le repos était ordinairement plus marqué après les vers pairs) que les Portugais et les Espagnols imitèrent bientôt de préférence même à la strophe, qu'ils avaient inventée (*abba*, *acca*); voyez Alonzo X, *Das querelas*, et *Il libro del tesoro o del candado*.

(2) Ce serait aussi une faute, dans laquelle plusieurs poëtes sont tombés, que de terminer le sens d'une phrase au milieu d'une strophe.

la liaison (1) les poëmes qui se prolongent trop long-temps pour que l'on saisisse leur ensemble (2). Cette division est même trop essentielle pour ne pas changer avec le principe du rhythme et l'esprit de la poésie. Quand la versification se préoccupe avant tout de la forme, la division est matérielle; la longueur des parties ne doit pas être assez inégale pour que leur différence devienne sensible. Lorsque, au contraire, le poëte attache plus d'importance à la force de l'expression qu'à son harmonie musicale, il faut que l'on sente durant tout le poëme le développement continu de la pensée qui l'inspire; le principe de la division est alors dans la nature des idées, chaque partie doit être la conséquence de celle qui précède et la cause première de celle qui suit.

CHAPITRE XII.

DE L'HIATUS.

Lorsque deux voyelles se suivent dans un mot, la même émission de voix peut, en se prolongeant, les exprimer toutes les deux (3); mais, quand elles se trouvent dans des mots différents, l'intervalle qui les sépare ne permet plus de

(1) A plus forte raison doit-on sentir la liaison des vers, et le meilleur moyen, nous dirions même le seul, est de leur donner une mesure uniforme. Il semble ainsi impossible d'approuver M. Hugo, qui change souvent de rhythme dans la même ode, et accole arbitrairement des strophes dont la mesure n'a aucun rapport.

(2) C'est pour rendre cette division et cette liaison plus sensibles que les poëtes héroïques italiens terminent leurs chants par deux vers dont les mots varient, mais dont le sens ne change point; ainsi, dans l'*Orlando furioso*, Arioste dit toujours avec des variantes d'expression tout à fait insignifiantes :

A l' altro canto vi farò sentire
S' a l' altro canto mi verrete a udire.

(3) Ce sont, ainsi que nous l'avons vu, les consonnes qui limitent l'émission de la voix, et pour ainsi dire la dessinent; tant qu'aucune articulation ne l'a fixée, elle peut passer d'un son à un autre.

les prononcer par un seul effort, et le concours des deux aspirations qu'elles exigent produit un *hiatus* (1). Quoique cette rencontre oblige toujours les organes de la voix à se contracter par une sorte de bâillement, l'effort qu'elle leur demande n'est pas assez pénible pour être senti, lorsqu'il n'en résulte point une dissonance réelle (2). Des consonnes purement orthographiques ne sauraient donc empêcher l'hiatus, puisqu'elles ne facilitent point la liaison des voyelles (3);

(1) L'hiatus est plus rude quand une des aspirations est plus forte. M. Bergmann s'est trompé en disant : L'hiatus est formé par deux voyelles différentes se prononçant chacune séparément, et dont la seconde a l'accent; *Théorie de la quantité prosodique*, p. 13. Sans être complétement juste, le contraire eût été moins inexact; l'accentuation, l'aspiration de la première voyelle rendrait son concours avec la seconde plus désagréable : voilà pourquoi les voyelles sont naturellement brèves quand elles en précèdent une autre dans le même mot, et le deviennent, comme nous le verrons tout à l'heure, pour empêcher l'hiatus de trop altérer l'harmonie du vers. Souvent même, quoique Payne Knight et quelques autres critiques aient supposé des digamma où les Homérides n'en avaient certainement pas mis, les Grecs évitaient l'hiatus en aspirant la seconde voyelle; *μεγα Fεικων*, *μελιηδεα Fοινον*; on ne peut en douter, puisque l'esprit rude était quelquefois assez fortement prononcé pour allonger la syllabe précédente comme une véritable consonne :

Τοιον οἱ πυρ δαιεν ἀπο κρατος τε και ὡμων.

Iliadis l. V, v. 7.

Voyez aussi *Ibidem*, v. 695; l. VI, v. 194; l. XII, v. 176, etc. Apel est même allé jusqu'à dire : Das Spiritus asper, mit dem ein Wort anfängt (das H) hebt den Hiatus auf, indem das Eintreten des Vokals vermittelt; *Metrik*, t. I, p. 498. C'est une exagération en sens contraire; il a assimilé l'aspiration d'une voyelle au son guttural d'une consonne. En latin, le H pouvait prendre aussi la valeur d'une consonne; il empêchait l'hiatus :

Stant et juniperi et castaneae hirsutae.

Virgile, *Bucolica*, écl. VII, v. 53.

et allongeait la syllabe précédente quand elle était terminée par une consonne : *fuerīt humanitus*, Ennius, l. II, ap. Festus, v° *nx*; *vidēt homines*, *Aeneidos* l. I, v. 312; *canīt hymenaeos*, l. VII, v. 398; *subīit haec*, l. VIII, v. 363 (nous devons cependant faire observer que dans tous ces exemples la césure aurait pu également changer la quantité); voyez Santen, ap. Terentianus, p. 388.

(2) Ainsi, par exemple, la voyelle suivie en français d'un E muet ne fait pas d'hiatus avec la voyelle suivante; M. de Lamartine n'a point blessé l'oreille en disant, dans son *Pèlerinage de Child Harold* :

Italie, Italie, adieu, bords que j'aimais :

car le son de l'E muet n'est pas entièrement perdu, il adoucit le passage d'une des voyelles sonores à l'autre; son effet est sensible dans *une petite enfant*, il empêche le T d'y sonner aussi durement que dans *un petit enfant*. Malherbe n'a pas toujours observé la règle de l'hiatus, et avant lui on ne la connaissait pas; il a dit, dans *Les larmes de saint Pierre* :

Je demeure en danger que l'âme *qui est* née.

(3) Dans la poésie latine, le M final et le H initial n'empêchaient pas l'élision :

Monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum.

Probablement le M final donnait un son nasal à la voyelle précédente; mais, quoi qu'il en soit de la justesse de cette conjecture, on ne peut supposer qu'il eût un son propre bien marqué. Le témoignage de Priscianus est formel : M obscurum in extremitate dictionum sonat; l. I, ap. Putsch, col. 555, et on négligeait assez souvent de l'écrire dans les

la dureté ne peut être adoucie (1) que par l'intercalation de sons euphoniques, exprimés par des signes particuliers (2), ou sous-entendus (3). Les versifications qui accor-

anciennes inscriptions; voyez Orelli, *Corpus inscriptionum latinarum*, n°s 552, 640, 3247, etc. On n'est pas aussi conséquent en français, les meilleurs poëtes n'évitent pas le concours du N nasal avec une voyelle; Racine lui-même a dit :

Pourquoi d'un an entier l'avons-nous différée?

Mais Rome veut un maître, et non une maîtresse.

Nous n'admettrions ce concours, même lorsque les voyelles sont différentes, qu'à l'hémistiche; à moins que les deux mots ne fussent liés d'une manière assez inséparable pour qu'on les prononçât comme un seul (*un homme, en Italie*); la voix ne pèse pas alors sur la nasale, elle la réunit à la voyelle suivante en en doublant pour ainsi dire le son, comme dans *enorgueillir*, où la première syllabe a la même prononciation que celle d'*ennoblir*. Nous en dirions autant des consonnes muettes qui ne dissimulent l'hiatus qu'aux yeux.

Je reprends sur-le-champ le papier *et* la plume

nous semble vicieux, malgré l'autorité de Boileau; le R n'empêche pas plus l'hiatus que le T de la conjonction *et*, que peu de poëtes, parmi lesquels on regrette de trouver Racine (*Plaideurs*, act. III), ont fait suivre d'un mot commençant par une voyelle. Il n'en est pas de même du S et du X qui marquent le pluriel; quoiqu'ils n'aient pas de son propre, ils sonnent sur la voyelle suivante : *vertus ineffables*, *ruisseaux égarés*.

(1) Le N grec, le D des vieux poëtes latins, les T et D italiens; on en trouve des exemples dans le patois sarde, dès le 13e siècle :

Stui po tady er ingana...
E po crithava an una vos.

Extraits d'un poëme de la Passion, ap. *Journal des Savants*, 1839, p. 310.

Les troubadours ajoutaient un Z :

Senher Blacas, aquo lor es granz pros
Qu'a vos pareo q'aZ els fos destorbers.

Blacas, *En pelicer*.

En français, on écrit avec ou sans S final tous les mots, où il n'a point de valeur grammaticale : *jusques*, *grâce à*, *Naples*, *Athène*.

(2) Le N paragogique grec était ordinairement exprimé, quoique nous ne l'ayons jamais vu au datif singulier de la troisième déclinaison, et qu'il y ait des hiatus qui ne peuvent s'expliquer que par la supposition qu'il s'y ajoutait comme au pluriel (voyez Hermann, ap. *Orphica*, p. 730 et 731); mais le digamma éolique (voyez Buttmann, *Griechische Sprachlehre*, par. VI, rem. 9, et Thiersch, *Griechische Grammatik*, par. 151) s'écrivait très rarement, et la prononciation aspirée que l'on donnait à certains mots (ἄναξ, ἔργον, ἴσος, etc.; voyez Spitzner, *De versu graeco heroico*, p. 113) pour adoucir le passage d'une voyelle à une autre, et qu'on attribue au digamma homérique, n'a jamais eu de signe; c'était une modification arbitraire des sons qui n'avait aucune autre raison ni aucune autre règle que l'exigence de l'oreille, comme, en français, dans *le onzième*.

(3) Voltaire, Marmontel, M. Quicherat, etc., ne trouvent pas l'hiatus produit par la rencontre de deux mots plus vicieux que le concours de deux voyelles dans l'intérieur d'un mot; c'est oublier les premiers principes de la prononciation. La voix appuie nécessairement sur la dernière syllabe des mots pour en marquer la fin, et glisse si légèrement sur la voyelle qui en précède une autre dans le même mot, qu'on ignore quelquefois si elle a un son indépendant : *diable*, *biais*, *gardien*, *hier*. Une analogie complète ne pourrait d'ailleurs légitimer la conséquence qu'on en voudrait tirer; les sons désagréables qui tiennent à la nature de la langue, ne justifient nullement les dissonances que la versification peut éviter. Nous en dirons autant des hiatus qui restent après l'élision :

Quemvis media erue turba;
Aut ab avaritia, aut misera ambitione laborat.

Horace, *Sermones*, l. I, sat. IV, v. 25.

leur condamnation aurait exclu tant de mots de la poésie, qu'elle l'eût rendue

dent le plus aux exigences de l'oreille ne se font pas cependant une loi constante d'éviter ce concours ; elles admettent une exception pour les interjections (1), sans doute à cause de l'aspiration que la pensée y associe toujours (2) ; elles sacrifient l'harmonie à l'expression. La prose n'évite point l'hiatus avec le même soin que la poésie ; la mélodie ne lui est pas aussi nécessaire, et en accentuant plus légèrement, en appuyant moins sur les sons, la prononciation n'y fait pas autant ressortir la dureté de leur rencontre. D'ailleurs, le rhythme de la versification rapproche davantage les mots, et, soit qu'ils heurtent l'oreille de leurs sons consécutifs, soit qu'ils forcent de les séparer par un intervalle qui brise l'harmonie des vers, l'hiatus en devient plus bles-

impossible, et le concours des deux voyelles n'est pas alors plus dur que s'il se trouvait dans l'intérieur d'un mot. L'oreille n'approuve pas cependant tout ce que permettent les règles : la voyelle qui subsiste après l'élision doit être moins fortement prononcée que celle qui commence le mot suivant ; voilà pourquoi ce vers d'*Andromaque* :

Hector tomba sous lui, *Troie expira* sous vous

est si peu harmonieux. Le concours serait encore plus désagréable si les deux voyelles étaient les mêmes, comme dans ce vers de Boileau :

Et tout *crie ici* bas : l'honneur, vive l'honneur !

La pause qui sépare les deux hémistiches n'empêcherait même pas l'hiatus de blesser l'oreille ; la preuve en est dans ce vers de Corneille :

Cependant à Pom*pée é*levez des autels.

(1) En grec, non seulement les interjections n'étaient pas soumises à l'élision, mais il en était de même des autres espèces de mots quand on les prenait aussi dans un sens instinctif et passionné :

ἴθι, ἴθι μοι παιων ;
Philoctetes, v. 832.
ἀλλ' ἄνα, ἐξ ἑδρανων ;
Ajax, v. 194.

Les Latins n'élidaient pas non plus les interjections :

O ego ! ne possim tantos sentire dolores.
Tibulle, l. II, él. IV, v. 7.

et nous avons adopté la même règle :

Ah ! Ah ! c'est vous, seigneur Mercure.
Molière, *Amphitryon*, prologue.

Les meilleurs grammairiens (Domergue, Chapsal et Boniface) ont remarqué que l'interjection, exprimant ici la surprise, devrait être écrite *ha ! ha !* On ne peut d'ailleurs expliquer cet hiatus par le H orthographique, puisqu'il n'empêchait pas l'élision de l'E muet ; ainsi, Racine a dit dans *Athalie* :

Cher Zachar*ie*, *hé* bien ! que nous annoncez-vous ?

Les mots auxquels nous donnons le sens d'une interjection sont prononcés comme en grec, avec une aspiration assez marquée pour ne pas faire d'hiatus :

Oui, *oui*, vous me suivrez, n'en doutez nullement.
Andromaque, act. II, sc. 5.

(2) C'est là sans doute la cause du H qu'on ajoute aux interjections françaises (*ah ! eh ! oh ! bah !*), même quand on ne le prononce pas ; d'ailleurs, comme elles sont presque toujours monosyllabiques, une élision les éliminerait entièrement, et elles sont nécessaires au sens.

sant (1). La place où il se trouve exerce aussi une grande influence sur l'effet qu'il produit ; il choque moins au commencement du vers, lorsque le rhythme n'est pas encore dessiné (2), qu'à la fin, où le mouvement en doit devenir très marqué (3). Les césures régulières (4), les pauses rhythmiques (5) et tous les repos que le sens ou la grammaire

(1) Les nécessités de l'harmonie se modifient, même quand la versification ne change point de système ; en grec, par exemple, la prosodie était si marquée, que, lorsque l'hiatus se trouvait à la première syllabe d'un pied, la quantité se prolongeait assez pour l'empêcher d'être désagréable :

Μηνιν ἀειδε, θεα, Πηληϊαδεω Ἀχιλῆος.

Λααν ἀνω ὠθεσκε ποτι λοφον· ἀλλ' ὁτε μελλοι.

Au contraire, les Latins, qui, pour marquer le rhythme, étaient obligés de scander d'une manière plus distincte, toléraient mieux les hiatus quand ils se trouvaient dans des pieds différents :

Glaucō et Panopeae et Inoo Melicertae.
Georgica, l. I, v. 437.

Virgile s'est cependant servi aussi quelquefois de la licence grecque, mais il se proposait ordinairement un but d'harmonie imitative :

Evolat infelix, et femineō ululatu.
Aeneidos l. IX, v. 477.

Au reste, les critiques n'ont fait aucune distinction entre les différents hiatus, et l'oreille, qui est seule juge des nécessités de la versification, n'en est pas également blessée. Quand la première voyelle est un I, l'hiatus n'a presque rien de dissonant (à moins cependant que les consonnes qui précèdent l'I ne le rendent dur, comme dans cet hémistiche de Racine : *L'essieu crie et se rompt*), et devient tout à fait choquant lorsqu'il est produit par la répétition de la même voyelle : *Arma amens capio*, etc. C'est la seule espèce d'hiatus qu'évite la versification anglaise.

(2) *Ἐνθα οἱ ἠπιοδωρος ἐναντιη ἠλυθε μητηρ.*
Iliadis l. VI, v. 251.

O et praesidium et dulce decus meum.
Horace, l. I, n° 1, v. 1.

(3) Nous ne pourrions ainsi approuver les vers 216, 218, 219 et 221, du cinquième livre de l'*Iliade*, le 461ᵉ des *Géorgiques*, l. IV, ni même le 53ᵉ de l'éclogue VII :

Stant et juniperi et castaneae hirsutae,

quoique le H eût probablement, ainsi que nous l'avons dit, une prononciation aspirée.

(4) *Υἱες μεν Κτεα | του, ὁ δ' ἀρ' Εὐρυτου Ἀκτοριωνος.*
Iliadis l. II, v. 621.

Et sucus peco | rī et lac subducitur agnis.
Bucolica, écl. III, v. 6.

(5) Ainsi, par exemple, dans les vers héroïques grecs et latins, elles empêchaient le quatrième pied de faire un hiatus trop désagréable avec le cinquième.

Τω μεν ἀρ' ἁρπαζοντε βοας και | ἰφια μηλα.
Iliadis l. V, v. 556.

Voyez aussi les vers grecs cités dans les notes précédentes, et *Iliadis* l. VI, v. 245, 247, 249, 251, 255, 258, etc.

Hoc motu radiantis Ephesiae | in vada ponti.
Cicéron, *De oratore*, ch. 45.

L'élision nous semble par conséquent vicieuse, lorsqu'elle lie le quatrième pied avec le cinquième, comme dans ce vers d'Horace :

Quid facias illi ? jubeas miserum esse, libenter.

Elle l'est beaucoup moins quand la syllabe élidée est brève :

Tum Zephyri posuere, premit placida aequora pontus.

Au reste, l'effet des pauses rhythmiques dépend entièrement de la manière dont elles sont marquées ; ainsi, en français, elles ne légitiment pas un hiatus entre deux hémistiches, et empêchent d'être choquant celui qui a lieu entre deux lignes liées ensemble par la rime, comme on le voit dans ces vers de l'*Alexandre* de Racine :

Ni serment ni devoir ne l'avait engagé
A courir dans l'abyme où Porus s'est plongé.

introduisent dans le vers (1), l'adoucissent (2); au contraire, les endroits les plus accentués, ceux où la voix s'élève et s'articule avec plus de force, ajoutent à sa dissonance (3).

L'oreille indiquait un moyen facile d'éviter l'hiatus : c'était d'affaiblir le son de la première voyelle, de changer sa quantité lorsqu'elle était longue (4), ou de la réunir, comme

(1) *Του δ' ἐπιλησονται, ὅτ' ἐγω και Φοιϐος Ἀπολλων.*

Iliadis l. VII, v. 452.

Voyez aussi v. 407, 455, 474, etc.

Addam cerea pruna : honos erit huic quoque pomo.

Bucolica, écl. II, v. 53.

Platen a même dit, dans ses *Epigrammes*, p. 411 :

Wähnst du, er sänke so tief, dich zu befragen darum.

(2) Nous avons déjà cité, p. 152, note 1, un vers élégiaque qui prouve que l'interruption du rhythme empêchait l'hiatus d'être une faute; nous en ajouterons un autre de Palladas :

Οὐχ ἐθελω Δομινε· οὐ γαρ ἐχω δομεναι.

Ap. Jacobs, *ad Anthologiam*, t. III, add. p. XXVII.

et un vers élégiambique d'Horace, l. IV, nº XI, v. 24 :

Vincere mollitia, | amor Lycisci me tenet

dont la liaison avec la musique devait cependant rendre encore l'harmonie plus rigoureusement nécessaire.

(3) Sans aller aussi loin que Hermann (*Orphica*, p. 720) et Spitzner (*De versu graeco heroico*, p. 107), qui croient que la voyelle longue immédiatement suivie d'un mot commençant par une voyelle conservait sa quantité dans l'arsis et devenait brève dans le thésis, puisqu'il y a des exemples contraires :

Αἰ κεν Τυδεος υἱον ἀποσχῃ Ἰλιου ἱρης.

Iliadis l. VI, v. 277.

Ρυμου ἐξερυοι, ἢ ἐκφεροι ὑψοσ' ἀειρας.

Iliadis l. X, v. 505.

(Voyez aussi l. I, v. 39; l. IX, v. 406); il est imposible de contester une influence si complétement expliquée par les nécessités de la prononciation, et que confirmeraient au besoin une foule de vers des Homérides et même ce vers de Virgile :

Quid struit? aut qua spē inimica in gente moratur.

Au reste, cette règle n'eût été juste que pour les vers héroïques, et les exemples n'ont pas la signification qu'on a voulu leur accorder, puisque l'arsis y était toujours long. Dans nos vers alexandrins, malgré la pause qui sépare les deux hémistiches, l'accentuation de la sixième syllabe rendrait l'hiatus qu'elle formerait avec la septième bien plus rude que s'il se trouvait ailleurs. Ainsi, par exemple, dans ces vers de Baïf :

O toi, le roi des rois, la très sainte pensée
Du père souverain, par *qui* est dispensée
La nature, et de *qui* elle a tout son avoir.

l'hiatus est bien moins dur dans le second que dans le troisième.

(4) *Τω γαρ οὐκ ἐχειν μεταξυ συμφωνουντο συναπτον αὐτας, κεχηνοτας ἀπεργαζομεναι τους ἠχους, την της φωνης διαλυουσιν εὐτονιαν. Η τε ἡμετερα σπουδη του την δευτεραν ἐπιλαϐειν, δια την της φωνης συνεχειαν, πριν ἐντελη προσενηνεχθαι την προτεραν, της του καθηγουμενου τονου μακροτητος ἀποτεμνεται*; Aristeides Cointilianos, ap. Meibom., p. 46. Aussi les longues devenaient-elles quelquefois brèves, quand elles étaient suivies d'une voyelle; voyez ci-dessus, p. 71, note 1. Ce changement de quantité résultait d'ailleurs de la nature des longues (aussi les poëtes dramatiques l'avaient-ils adopté comme les autres; voyez Erfurdt, ap. Sophocles, *Oedipus Rex*, v. 507, et Seidler, *De versibus dochmiacis*, p. 58, 81 et 96), puisqu'elles étaient une contraction de deux brèves, et que la versification ne se proposait point une harmonie absolue, mais une relative, qui fût étrangère au langage habituel et fît reconnaître une disposition particulière dans l'esprit du poëte. En grec, malgré la théorie, on pouvait ne pas élider une brève :

Τετρατον ἠμαρ ἐην, και τω τετελεστο ἁπαντα.

Odysseae l. V, v. 262.

en un seul mot, avec la seconde (1); mais on ne pouvait y recourir toujours. Quelques voyelles ont un son trop marqué pour s'unir ainsi au mot suivant (2), ou se laisser suffisamment amoindrir (3); l'hiatus subsiste tant qu'elles restent en contact avec un autre voyelle; il faut nécessairement en supprimer une (4). L'élision n'est cependant pas non plus toujours possible; il y a des mots trop importants au sens pour que la prononciation les fasse disparaître (5), des syl-

Voyez aussi v. 243, 257; *Iliadis* l. I, v. 4, 47, etc.; mais nous n'en connaissons pas d'exemple en latin. Si, en français, la longueur de la première voyelle semble produire un effet contraire et diminuer ce qu'il y a de trop blessant dans son concours avec une autre, c'est qu'on n'attribue point l'adoucissement de la prononciation à sa véritable cause. Si l'hiatus des pluriels est toléré, ce n'est pas parce que le S et le X qui les caractérisent allongent la première voyelle, mais parce qu'ils sonnent sur la seconde :

Déjà vingt-deuX étÉS ont mûri ma raison.

Quant à l'élision des féminins terminés en *ée*, *ie*, *ue*, elle n'est point légitimée par la prolongation de la première voyelle, mais par l'affaiblissement progressif du son de l'E muet, qui facilite le passage de la voix au mot suivant, comme dans ce vers de Théophile :

De mon amour passéE inutile mémoire.

(1) La synalèphe avait lieu principalement à la seconde syllabe d'un dactyle, surtout quand la première voyelle était un E bref.

(2) Telles sont en grec les longues Ω et H, et toutes les diphthongues, sauf un très petit nombre d'exceptions.

(3) Ce changement de quantité serait impossible à l'arsis, où la voix est obligée de s'élever, et dans les vers qui admettent plusieurs espèces de pieds; le rhythme n'y serait plus assez marqué. Il semble aussi que les deux mêmes sons vocaux ne pouvaient se suivre immédiatement sans que l'oreille en fût blessée, quoiqu'il y en ait quelques exemples dans les Homérides : *ἀμφῶ ὁμος*, *Iliadis* l. I, v. 196; *ἡμενῆ ἐν βενθεσσιν*, *Ibidem*, v. 358, etc. Au reste, quand la différence des brèves et des longues ne fut plus aussi sensible, ce changement de quantité n'aurait pas suffi pour empêcher l'hiatus d'altérer l'harmonie du vers; aussi en trouve-t-on très peu d'exemples en latin, excepté pour les diphthongues et les noms propres dérivés du grec. Ce moyen d'adoucir les hiatus ne pouvait d'ailleurs s'appliquer aux désinences brèves, qui étaient presque aussi nombreuses que les autres.

(4) Les Grecs pouvaient réunir deux mots par une contraction réelle (*κἀγω* pour *και ἐγω*, *τοὔνομα* pour *το ὄνομα*; les exemples en sont fort rares dans les vers épiques, voyez Thiersch, *Griechisches Grammatik*, par. 165), et les Latins avaient quelques mots évidemment formés de la même manière (*magnanimus*, *animadvertere*). Mais l'élision dont nous parlons ici n'avait rien de réel; la première voyelle ne disparaissait pas entièrement; seulement, la prononciation y glissait assez légèrement pour affaiblir l'hiatus.

(5) En grec, on n'élide presque jamais d'autres monosyllabes que quelques formes de l'article et les enclitiques, qui font réellement partie du mot précédent. La versification latine adopta la même règle :

Credimus? an, quĭ amant, ipsĭ sibi somnia fingunt?
Bucolica, éd. VIII, v. 108.

excepté pour le pronom *se* et quelques conjonctions (*si*, *dum*) qui ne s'élident même qu'au commencement du vers, et y font un très mauvais effet :

Si ad vitulam spectas, nihil est quod pocula laudes.

Virgile a cependant dit aussi :

Saxa vocant Itali mediis quae in fluctibus aras.

labes trop sonores (1) ou trop accentuées pour se prêter à cette complète absorption (2), et l'on ne choisit point arbitrairement la voyelle qu'on retranche. Sa suppression est une conséquence de la prononciation qui glisse sur une des voyelles pour adoucir le passage de la voix à la seconde (3); l'élision frappe nécessairement sur la première (4), et la nature des langues dont la versification servait de modèle en eût fait une nécessité; en grec, toutes les voyelles initiales

mais une révision sévère aurait certainement corrigé cette élision. Nous ne parlons pas des satiriques, dont la poésie était une sorte de conversation, un peu plus accentuée et un peu mieux mesurée que la prose.

(1) En grec, l'élision (ἐκθλιψις) ne pouvait atteindre aucune autre diphthongue que l'αι qui termine la première et la troisième personnes des verbes; elle n'était élidée à l'infinitif que dans les Comiques et dans quelques vers héroïques dont les leçons nous sont suspectes quand leur mesure ne peut s'expliquer d'une autre manière. La même raison faisait éviter l'élision d'une longue par une brève; nous n'en connaissons qu'un petit nombre d'exemples en grec:

Χρυσεω ἀνα σκηπτρω, και ἐλισσετο παντας
Ἀχαιους.
Iliadis l. I, v. 15.

Αἰχ' αὐδαν πηπεθηκ', ἐς κ' Ἀγκθαρχις ὀλα.
Erinne, ép. I, v. 4, *Anthologia*, t. I, p. 50, éd. de Jacobs.

et que deux dans les écrivains d'une bonne latinité: l'un est dans Lucrèce, l. I, v. 234, et l'autre dans Virgile, écl. X, v. 13. Quoique aucun critique n'en ait tenu compte, les différences de l'accentuation grecque avec l'accentuation latine changeaient nécessairement le caractère de l'élision et son influence sur l'harmonie du rhythme. En latin, la dernière syllabe des mots n'était jamais accentuée (voyez Quintilien, l. I, ch. v); mais elle l'était quelquefois en grec, et l'élision devenait alors bien plus désagréable, sinon tout à fait impossible. Il nous semble aussi fort probable que les Grecs diminuaient l'aspiration de la voyelle initiale lorsqu'elle était précédée d'une longue que l'hiatus rendait brève, et cette ressource manquait entièrement aux Latins: qui n'avaient point d'esprits.

(2) Ainsi, par exemple, l'iota, qui ne s'unissait jamais par une synérèse à la voyelle suivante, aurait dû s'élider encore moins d'une manière complète; mais les exigences du rhythme furent plus fortes que les conséquences de l'analogie. Cependant il ne s'élidait ni dans περι, excepté dans le dialecte éolien, ni au datif singulier de la troisième déclinaison, et le dialecte attique étendait cette exception au datif pluriel. En anglais, la forte prononciation de la première voyelle n'empêchait pas la mesure de n'en tenir aucun compte:

Passion and apathy and glory and shame.
Paradise lost, l. II.

Two only who yet by sovran gift possess.
Paradise lost, l. V.

(3) Le W anglais n'empêchait pas non plus l'élision au commencement des mots:

And ask'd to what end they clomb that heav'nly height.
Spenser, *Faerie Queen*, l. I, ch. x, st. 49.

Quelquefois même on l'indiquait par l'écriture:

Nere (ne were) thou our broder, shuldest thou not thrive.
Chaucer, *The Sompnoures tale*, v. 7526.

(4) Illa enim quae supervenit priorem semper excludit, non prior sequentem; Marius Victorinus, ap. Putsch, col. 2509. Eschyles a cependant dit:

ἐνθα δη πλειστοι 'θαιον,
Persae, v. 490.

et nous avons déjà cité κἀγω: on trouve

étaient trop aspirées pour devenir muettes (1), et l'importance du radical dans les idiomes germaniques ne permettait point d'en rien retrancher (2). Une pareille ressource n'aboutissait d'ailleurs à aucun résultat vraiment satisfaisant ; la suppression des finales dans les langues qui marquaient les rapports des mots par leurs désinences obscurcissait souvent la pensée, et l'oreille n'en était pas moins blessée que l'intelligence (3). L'aspiration des voyelles grecques donnait alors nécessairement un son très dur aux consonnes, et, en latin, soit qu'après l'élision on laissât l'accent sur la dernière syllabe des mots, soit qu'on l'avançât sur une autre où il n'était pas ordinairement, les habitudes de l'oreille étaient choquées et l'harmonie de la versification devenait impossible(4). Aussi Ovide et les poëtes qui se préoccupaient le plus

aussi *paratu'st* dans Ennius et *dicendum'st* dans Lucrèce; mais ce dernier exemple peut être attribué au copiste comme au poëte.

(1) Comme en grec, où elles sont toutes marquées d'un signe d'aspiration.

(2) Cependant, quoique Molloy et tous les écrivains qui se sont occupés de l'ancienne versification irlandaise n'aient pas hésité à dire que la première voyelle y était élidée, comme dans les autres langues, nous croirions plutôt, malgré toutes les règles de la prononciation, que c'était la seconde. D'abord, les changements euphoniques que l'on faisait subir à certaines lettres (B, C, D, G, LL, M, P, RH et T) étaient amenés plus souvent encore par les sons qui les précédaient que par ceux qui les suivaient, et, quoique la raison et l'autorité des autres peuples voulussent que la voyelle élidante fût plus fortement prononcée que l'autre, l'élision, qui n'était que facultative lorsque la première voyelle était brève et pouvait disparaître aisément de la prononciation, devenait nécessaire quand elle était longue. Il y a d'ailleurs des vers qui n'auraient pas d'allitération si l'élision ne retranchait une voyelle initiale ;

do fhiofradh me aSHlomne SHiar.
tren re Dubhailce aDheachlu.

Ap. Lhuyd, *Archaeologia britannica*, p. 306. Mais la versification est si irrégulière et les textes que nous avons eus à notre disposition sont si peu nombreux et tellement défectueux, que nous n'osons attacher à nos doutes une sérieuse importance. L'auteur anonyme de *Quatre traités de poésie*, Paris, 1663, dit, p. 95, qu'en espagnol c'est quelquefois aussi la seconde voyelle qui se réunit à la première; mais nous n'en connaissons aucun exemple qui doive faire autorité.

(3) A moins cependant que l'hiatus n'eût été produit par le concours de deux voyelles semblables.

(4) Nous ne savons donc comment M. Quicherat a pu dire, dans un ouvrage qui n'en est pas moins devenu classique : Les élisions ne produisent point un mauvais effet, et les poëtes du second ordre les ont évitées avec une affectation puérile; *Traité de la versification latine*, p. 141. L'opinion de Hermann nous semble bien plus juste : Magna autem in elisionibus ars est atque elegantia, cujus qui usum scientiamque non habent, dum elidendi necessitatem diligentissime observant, saepe faciunt quod vix quisquam Romanorum facere ausus esset. Quoniam enim istae omnes non tam elisiones quam συνεκφωνοῦνται sunt, curabant veteres, ut eae tantum conjungerentur, quae commode et cum suavitate quadam pronunciationis coirent ; *Elementa doctrinae metricae*, p. 62. Il ne faut que scander quelques vers de Lucrèce :

de la douceur des vers diminuaient-ils les élisions en évitant le concours des voyelles (1), ou même en changeant la forme habituelle des mots (2), et Terentianus, dont on ne peut cependant révoquer en doute ni les connaissances théoriques ni l'habileté pratique, leur préférait les hiatus (3).

Dans les idiomes germaniques, où le radical a généralement conservé une accentuation prononcée et précède les autres syllabes, l'accent, relevé encore par une articulation fortement aspirée et par la pause qui marque la fin des mots, empêche d'assembler dans une seule émission de voix les voyelles qui se heurtent (4); mais il adoucit aussi la dureté de leur con-

Quod si in eo spatio atque ante acta aetate fuere.
L. I, v. 235.

Pro inde aliquid superare necesse est incolume ollis.
L. I, v. 673.

pour être convaincu de la dureté des élisions. Elle était si bien sentie, qu'on n'en trouve presque jamais dans les chants ecclésiastiques; on y évitait ordinairement les hiatus, mais au besoin on passait outre, même lorsque les traditions de la poésie classique avaient encore toute leur force; voyez Prudentius, Hymne XII, v. 131.

(1) Suivant Köne (*Ueber Sprache der römischer Epiker*), sur quatre mille vers, il y a dans Virgile mille élisions, et dans Ovide, le plus harmonieux des poëtes latins, seulement cinq cents, qu'il cherche évidemment à adoucir, puisque dans deux cas sur cinq elles sont amenées par le monosyllabe *est*, que la prononciation ordinaire semble avoir pu réunir au mot précédent par une contraction (*paratu'st*, *dicendum'st*), et que la syllabe élidée finit aussi dans deux cas sur cinq par un E bref.

(2) Ainsi Ovide employait la forme grecque en E, qui était longue, au lieu de la forme en A, qui était brève: *Danaen* (*Metam.* l. XI, v. 117), *Hecube* (*Ibid.* l. XIII, v. 423), *Helene* (*Artis amat.* l. II, v. 365), et comme Virgile (*Aeneidos* l. I, v. 650), il revient à la désinence latine quand il ne veut plus éviter une élision (*Artis amat.* l. II, v. 699; *Metam.* l. XIII, v. 200). La même raison lui faisait remplacer la forme ordinaire en *um* par la terminaison grecque: Ilion igni (*Heroid.* XVI, v. 49); Cysicon oris (*Trist.* l. I, élég. X, v. 29); Pelion herbas (*Metam.* l. VII, v. 224). Quelquefois même il s'écartait encore plus du génie de la langue; il substituait à l'adjectif le génitif du substantif: Taenaris ora (*Heroid.* XVII, v. 6); Ausonis ora (*Fast.* l. II, v. 94); Maenalis ursa (*Trist.* l. III, élég. VIII, v. 11), et revenait à la syntaxe habituelle quand il n'avait pas d'élision à éviter: Maritae Taenariae (*Heroid.* l. XIII, v. 45); Ausoniis montibus (*Fast.* l. I, v. 542); Maenalio Deo (*Fast.* l. IV, v. 650).

(3) Vers 331, 440, 441, 442, 653, 658, 850, 860, etc., éd. de Santen. On en trouve quelques exemples dans les Homérides:

Ὅστις ἐπ' ἤματι τῷδε ἑκὼν μεθίῃσι μάχεσθαι.

Voyez aussi *Iliadis* l. I, v. 4, 47, etc.

(4) Le vieil anglais admettait des synalèphes lorsque la première syllabe n'était pas accentuée (voyez ci-dessus, p. 176, note 3), et l'on en trouve encore quelques exemples dans Chaucer, surtout quand la voyelle finale est un E; mais elles sont tombées dans une désuétude presque complète. En allemand, on peut prononcer deux mots qui expriment l'idée et sa relation, comme s'ils n'en formaient qu'un seul: *Sie irren*, *die Adler*, *so oft*, etc.; mais chaque syllabe conserve sa valeur métrique.



cours et rend cette réunion presque inutile (1). Dans la plupart des autres langues modernes, la prononciation des voyelles est trop molle pour ne pas laisser toute sa rudesse à l'hiatus, et des exigences musicales plus impérieuses condamnent plus sévèrement les moindres dissonances. Mais, loin de créer des difficultés à la versification, ces exigences la facilitent; le rhythme rapproche assez les mots pour que la prononciation supprime la pause qui les sépare et lie ensemble toutes les voyelles qui se rencontrent (2). Quelquefois même, lorsque, malgré l'affaiblissement des sons, leur concours blesserait encore l'oreille ou donnerait trop d'obscurité au rhythme, et que la première voyelle (3) n'est pas accentuée (4), on peut l'élider entière-

(1) Aussi les langues germaniques n'admettent-elles point l'élision; il n'y a d'exception que pour le flamand, où, par une imitation inintelligente de quelque langue étrangère, le H ne l'empêche même pas, et pour le frison, où l'E final immédiatement suivi d'une voyelle est élidé :

Hier somme elck so nin guwch oen stecke.

Japicx, *Friesche Rijmlerye*, p. 72;

l'allemand peut seulement le remplacer par une apostrophe. En anglais on élide quelquefois l'E de *the* lorsqu'il précède un mot commençant par une brève, et l'O de *to* quand l'infinitif qui le suit commence par une longue.

(2) Une quantité fortement marquée empêcherait aussi de réunir fréquemment les finales avec la voyelle suivante; elles deviendraient alors nécessairement brèves, et l'oreille serait blessée dans ses habitudes si la synalèphe changeait d'une manière trop sensible la nature prosodique des sons. La facilité qu'avaient les poëtes grecs de changer la quantité pour éviter les hiatus nous semble une preuve évidente que les règles de la prosodie n'étaient pas observées dans le langage usuel.

(3) Les vieux poëtes italiens élidaient aussi quelquefois la seconde, comme dans ces vers de Pétrarque :

Se la man di pietà 'nvidia m'ha chiusa.
Negletto ad arte e 'nnanellato, ed irto.

Il fallait alors que le premier mot fût un monosyllabe impossible à élider, ou que sa terminaison fût accentuée, et que le second commençât par un I.

(4) Les vieux poëtes italiens n'ont cependant pas toujours évité la dissonance qui en résultait; Dante ne craignait pas de dire :

Là onde invidia prima dispartilla

et l'on trouve dans Pétrarque :

Del quale oggi vorrebbe, e non può aitarmi.

Voilà pourquoi les élisions et même les synalèphes sont impossibles en français; il faudrait que la première voyelle fût moins fortement prononcée que la seconde, et la pause qui marque la fin des mots oblige la voix de s'y appesantir, comme ferait un accent véritable. Aussi nos poëtes n'élident-ils que les E muets et les monosyllabes *le*, *je*, *me*, *te*, *se*, *que*, *ne*, lorsqu'ils précèdent un mot auquel ils sont inséparablement unis ou les particules *en* et *y*. Racine a été trompé par une fausse analogie lorsqu'il a dit dans les *Plaideurs* :

Condamnez-le à l'amende, ou, s'il le casse, au fouet,

quoique cette élision se trouve aussi dans le *Romans du comte de Poitiers* :

Dame vole le a signor preendre

et dans *Guerars de Rossillon* :

Ne l'puer chacier de champ ne desconfire.
Si cest plait ne me fait e ne l m'otrie.

Ap. Fr. Michel, *Rapports*, p. 164.

Généralement cependant nos vieux poëtes étaient plus logiques; la musique



ment (1), surtout quand la consonne qui la précède est une liquide (2), qui ne sonne pas désagréablement sur la voyelle suivante.

CHAPITRE XIII.

DE L'INFLUENCE DE LA LANGUE SUR LE SYSTÈME DE LA VERSIFICATION (3).

Dès les premiers temps de son histoire, un peuple ne se borne pas à rendre clairement ses impressions; il veut que

qui accompagnait la déclamation de tous leurs vers les obligeait de mieux respecter les exigences de l'oreille. Souvent l'E des particules monosyllabiques n'était point élidé, même dans les cas où il l'a été depuis :

Puisque *je* ai seigneur qui *m*'aime et prise.

Bele Isabeaus, ap. *Romancéro françois*, p. 7.

Mais cette règle n'avait, comme on le voit, rien de général; Rutebeuf est allé jusqu'à dire dans un vers de huit syllabes :

*Qu'*en dites-vos? *que* Il vos semble?

Nouvelle complainte d'Outremer, ap. *OEuvres*, t. I, p. 114.

Il semble aussi qu'on ne devrait pas élider l'E final lorsqu'il est précédé d'une consonne suivie de L ou de R, comme dans *aveugle*, *encre*, *quatre*, parce que le son en est alors fort marqué; mais les poëtes le retranchent comme s'il était muet.

(1) Elle n'a lieu en italien que pour les articles et quelques autres mots en très petit nombre; mais quand deux voyelles ne sont séparées que par un monosyllabe composé d'une seule voyelle, on peut les réunir toutes les trois en une seule syllabe métrique, comme dans ce vers du Tasse :

Disse e ai venti : spiegò le vele e andonne.

La synalèphe a lieu aussi en portugais lorsque les désinences ne sont point nasales (ãa, ãe, ão, et õe); on peut même réunir également trois syllabes en une seule lorsque le monosyllabe intermédiaire n'est pas la conjonction E. En provençal, l'élision semble avoir été subordonnée au chant, qui sans doute rapprochait ou éloignait les syllabes de manière à la faciliter ou à rendre l'hiatus insensible; au moins l'incorrection du petit nombre de leçons manuscrites que nous avons consultées, la falsification systématique des textes imprimés, et peut-être aussi l'altération de la langue, ne nous ont permis de reconnaître aucune règle d'une manière certaine. La grande quantité des voyelles remplacées par une apostrophe nous ferait cependant penser qu'il n'y avait d'élision rhythmique que pour l'A muet, comme dans ce vers de huit syllabes:

Qu'elha es tan ensehada e pros;

mais les textes sont loin de confirmer tous cette règle; ainsi, il y a dans un vers de six syllabes :

Per l'obs grant, *que y aurià*.

On croirait y retrouver la règle italienne dont nous parlions tout à l'heure, et ce fait paraît d'autant plus extraordinaire qu'en provençal les monosyllabes n'étaient presque jamais accentués et ne faisaient pas d'hiatus que la versification dût éviter; on disait fort bien dans un vers de six syllabes :

Perqu' ieu ai albirat.

(2) Jamais en italien on n'élide un substantif ni un adjectif dont la dernière consonne n'est pas un M, un N ou un R.

(3) L'esprit de chaque peuple se réflé-

leur expression satisfasse également l'esprit et l'oreille, et un besoin instinctif d'euphonie polit son vocabulaire. Les syllabes que la même idée réunit en un seul mot sont liées aussi par une accentuation qui les distingue de toutes les autres; et cette mélodie est assez générale pour imprimer une certaine harmonie à toute la langue (1). Cette harmonie n'était d'abord sans doute que la conséquence de la liaison des organes de la parole avec ceux de l'ouïe; mais elle devint bientôt une nécessité intellectuelle. On ne chercha pas seulement à donner à la prononciation plus de facilité et d'euphonie; on voulut des phrases plus animées et des mots plus expressifs. Chaque langue a donc un mouvement qui lui est propre, et, surtout dans les poésies naïves où la pensée, étrangère à toute préoccupation d'art, ne travaille point son expression, ce rhythme naturel doit servir de base à la versification. En ne respectant pas tous les éléments dont il se compose, on blesserait les habitudes de l'oreille, et la valeur de convention qu'il faudrait attribuer aux nouvelles données prosodiques que l'on aurait substituées aux anciennes ne permettrait plus d'imprimer à la mesure un caractère assez sensible. Dans les idiomes où ces éléments naturels manqueraient entièrement, il serait même impossible de donner à la versification des bases matérielles. Telle fut sans doute

chit dans sa langue (voilà pourquoi *langue* est dans plusieurs idiomes un synonyme de peuple, לשון dans Isaïe, ch. LXVI, v. 18; *tongue* en anglais, etc.; on disait aussi en vieux français la *langue d'oc*, et l'Ordre de Malte était divisé en *langues*), et le langage réagit à son tour sur les progrès de la civilisation. Notre intention ne peut être ici de nous étendre sur l'action philosophique que les formes de la parole ont sur les tendances de l'esprit. Il préfère naturellement les développements qui lui sont les plus faciles et s'occupe plus volontiers des idées et des sentiments qu'il exprime d'une manière moins incomplète; mais nous recherchons seulement quelle influence matérielle la nature des langues exerce sur les bases et le mouvement du rhythme. Plusieurs fois déjà nous avons expliqué les exceptions aux lois générales de la versification par des exigences particulières à chaque idiome.

(1) Nous avons déjà montré, dans le chapitre IV, que la voix appuyait sur la syllabe principale de chaque mot plus que sur les autres; et quelque nombreuses, quelque variées que soient les sources où elles puisent, les langues se forment d'une manière trop systématique pour qu'il ne résulte pas de cette accentuation une cadence générale.



la cause principale de l'indécision du rhythme hébraïque : l'absence presque complète de voyelles empêchait de l'appuyer sur la quantité (1), et l'opposition entre l'accent intellectuel des radicaux (2) et l'appesantissement de la voix sur les désinences rendait une mélodie (3) basée sur les intonations à peu près impossible.

Tous les idiomes n'exercent pas cependant sur les formes de la poésie une influence aussi directe; quelquefois même, loin de se régler sur la cadence naturelle de la langue, la versification en adopte une contraire (4), et la différence fait reconnaître l'inspiration du poëte. Mais, aussitôt que les nécessités musicales de la poésie acquièrent quelque force, il lui faut se conformer aux tendances de la langue et s'approprier tout ce qu'elle a d'harmonieux et de rhythmique (5). Peut-être, d'ailleurs, n'est-il pas une seule forme de versification à laquelle la nature des langues soit restée complétement étrangère; la longueur des vers dépend surtout de la clarté des rapports qui lient ensemble les différents éléments du rhythme, et c'est la langue qui les détermine et permet de leur attribuer une valeur prosodique, quand elle ne leur en donne pas une elle-même. L'anglais, avec son absence presque complète de radicaux (6) et de

(1) S'ils s'étaient souvenus de la cadence de la langue et du dédain qu'elle faisait des voyelles, quelques philologues d'une réputation méritée n'auraient point cherché les bases de la versification hébraïque dans des consonnances, ils eussent compris, sans autre examen, que l'accentuation de la désinence rendait l'allitération impossible. La voix ne pouvait appuyer assez fortement sur la première syllabe et n'avait plus la force de faire suffisamment ressortir la dernière.

(2) L'accent ne pouvait d'ailleurs être fort marqué, puisque le radical avait fort souvent deux syllabes.

(3) Nous ne parlons que d'une mélodie complète : car, ainsi que nous le dirons tout à l'heure, la poésie hébraïque avait certainement des modulations plus ou moins marquées.

(4) Le latin, par exemple, où la dernière syllabe n'était jamais accentuée, avait une cadence trochaïque qui se retrouve dans les premiers vers saturniens; mais, lorsqu'il fallut donner au drame un rhythme particulier qui s'éloignât de la pompe de l'épopée et de la familiarité du langage ordinaire, on adopta le mouvement iambique, et d'incontestables témoignages nous apprennent que le peuple lui-même y était fort sensible.

(5) C'est la cause principale qui fit adopter à la versification espagnole un rhythme étranger aux autres poésies modernes; la langue y a trop de pompe et de majesté pour se prêter au mouvement rapide et incisif de l'iambe.

(6) Peu d'idiomes ont puisé à des sources aussi différentes et se sont formés d'une manière moins systématique. Les mots d'origine teutonique qui constituent

flexions, avec ses nombreux monosyllabes dépourvus de quantité et d'accent, ne pouvait imprimer à sa versification un mouvement aussi marqué que l'allemand et le français, dont la prosodie est plus régulière ; pour avoir la même harmonie, il fallait que les vers fussent plus courts (1). Il n'est pas jusqu'à la nature des rapports métriques qui n'influe sur la longueur du vers : plus ils sont simples et frappants, plus leur ensemble est facile à saisir. Ainsi, l'hexamètre latin admettait dix-sept syllabes, et le vers iambique, dont le rhythme ne devait pas cependant être aussi marqué, ne pouvait pas, au moins dans sa forme naturelle, en avoir plus de douze. Dans le premier, tous les pieds étaient semblables et composés d'éléments égaux, l'unité était constante. Dans le second, au contraire, on mêlait des pieds différents, et leurs syllabes n'avaient pas la même valeur prosodique ; en principe, l'une était brève et l'autre longue ; leur rapport était du simple au double (2).

Dans les langues qui, comme le chinois, n'ont aucune structure grammaticale, et ne peuvent exprimer par un changement dans la forme des mots, ni les modifications de leur idée, ni les rapports qui les unissent ensemble, la construction suit nécessairement l'ordre le plus naturel et le

le fond de la langue étaient accentués sur la première syllabe ; ceux qui venaient du latin avaient probablement conservé l'accent sur la pénultième ; dans les mots empruntés directement au français, la voix appuyait sur la désinence, et les monosyllabes n'avaient aucune accentuation.

(1) Les alexandrins, qui n'admettent que dix syllabes en anglais, en prennent deux de plus en allemand et en français. Au reste, la nature du rhythme, la manière dont il s'accorde avec le mouvement de la langue, exercent aussi beaucoup d'influence sur sa longueur ; en français, par exemple, où la prononciation habituelle est également iambique, il est beaucoup plus marqué que dans l'allemand, dont la cadence est tout à fait contraire. La langue accentue la première syllabe des mots, et le rhythme veut que l'on s'appesantisse sur la dernière syllabe des pieds. Pour le rendre sensible, il aurait fallu au moins faire ressortir la césure des mots, et la langue est trop fortement articulée pour que la prononciation n'appuie pas indistinctement sur toutes les syllabes.

(2) C'est probablement une des raisons qui, lorsque la quantité de l'hexamètre ne fut plus aussi sensible, rendirent les pieds moins arbitraires ; les quatre premiers se soumirent insensiblement, comme les deux autres, à une sorte de régularité nécessaire au rhythme pour être aussi facilement senti qu'auparavant.

plus logique (1). Peu nombreux d'abord, les mots suppléent à la pauvreté du vocabulaire, en se prenant, suivant leur intonation, dans des acceptions différentes (2). Les ressources de la versification sont alors bien restreintes ; elle ne peut que compter les mots et établir des rapports entre l'intonation des syllabes qui frappent le plus vivement l'oreille (3).

Lorsque le vocabulaire s'étend et que les formes des mots se compliquent, on ne se contente plus d'énoncer les idées en termes généraux, on veut en rendre toutes les nuances, et l'on donne aux radicaux une signification plus précise et plus variée en les réunissant à des mots qui expriment par eux-mêmes les modifications qu'on désire y introduire (4).

(1) La langue chinoise ne marque jamais ni la catégorie grammaticale à laquelle les mots appartiennent ni leur valeur grammaticale en général. Les signes des idées, dans la prononciation et dans l'écriture, restent les mêmes, quelle que soit cette valeur; G. de Humboldt, *Lettre à M. Abel Rémusat sur les formes grammaticales de la langue chinoise*, p. 46. Peut-être, comme le pensait Abel Rémusat, cette observation est-elle maintenant trop générale et trop absolue; mais, à l'origine de la langue, elle était sans doute complètement juste. L'absence de toute idée grammaticale était poussée si loin, qu'on ne sentait pas même la nécessité de classer les mots dans des catégories différentes; ils étaient tous également susceptibles d'un sens substantif, déterminatif (adjectif) et verbal.

(2) Le chinois, par exemple, a quatre intonations: la grave, l'aiguë, la circonflexe et la brève; ces quatre manières de prononcer 450 mots différents leur permettaient de suffire à toutes les exigences du langage.

(3) Voyez les règles de la versification chinoise, p. 58, note 1; probablement elles n'étaient pas fort différentes en syriaque et en hébreu. Dans le premier, les syllabes se reproduisent presque toujours en nombre égal, et, quoiqu'on ne retrouve aucune trace d'harmonie dans l'écriture du second, on ne peut se refuser à croire que la poésie y eût un rhythme, quelque imparfait qu'on le suppose. Au moins les traditions sont-elles beaucoup plus respectées en hébreu que dans les autres langues, et la versification moderne s'y appuie évidemment sur le rapport des voyelles et du schiva, c'est-à-dire des intonations. Voilà peut-être pourquoi, dès le 10e et le 11e siècles, plusieurs Juifs (Saadja Gaon, Schelomo ben-Gavirol, etc.; voyez Delitzsch, *Geschichte der jüdischen Poesie*) recherchaient la rime, quoique nous ne voulions pas affirmer que l'influence arabe y ait été étrangère, puisqu'elle ne se trouve d'abord d'une manière systématique que dans les œuvres des Juifs espagnols; voyez un article de M. Munck, inséré dans *Le Temps* du 19 janvier 1835.

(4) Ainsi, par exemple, le tagala forme le pluriel des noms avec l'affixe *manga*, le malais avec *banyak* et le magyar avec *sok*, qui signifient également *plusieurs*. Ces adjonctions se font ordinairement à la fin des mots (en basque, en arabe, en magyar, et dans la plupart des langues indigènes de l'Amérique, peut-être même dans toutes); en cophte, cependant, elles précédaient le mot principal, et quelques philologues ont prétendu que plusieurs idiomes américains les entrelacent au milieu des mots, comme en erse, où *pos*, le maître, devient *paos*, mon maître; *pekos*, ton maître; *pefos*, son maître (en parlant d'un homme); *pesos*, son maître (en parlant d'une femme); *penos*, notre maître, etc.; mais, quelque

La prononciation indique instinctivement l'idée principale en appuyant davantage sur la syllabe qui l'exprime; et quand même l'accent ne résulterait pas de la valeur que l'on attache aux sons, il devient un principe de la langue par une nécessité d'harmonie; des mots d'une mélodie réelle feraient trop désagréablement ressortir la monotonie et le défaut d'expression des autres. Dans de semblables idiomes, un rhythme savant est encore impossible; l'accent tonique est trop prononcé pour n'y pas être dominant, et la pensée ne se meut pas assez librement dans des formes grammaticales aussi imparfaites pour que le poëte ne s'y contente pas d'une mélodie grossière. Un rapport plus ou moins marqué dans les intonations et une disposition régulière des syllabes accentuées, voilà tous les principes et toutes les règles que la versification puisse y reconnaître.

Au lieu de modifier la signification des mots en les réunissant à d'autres qui conservent le sens qu'ils avaient auparavant, des idiomes moins incomplets recourent à des altérations intérieures auxquelles ils attribuent une valeur arbitraire. La construction est alors plus flexible, puisque le rapport des mots ne dépend plus de la place qu'ils occupent, mais d'une terminaison dont l'oreille est toujours frappée, et la versification peut accorder davantage à son principe musical (1). La variété des intonations rend même encore l'harmonie plus facile et par conséquent plus nécessaire. Soit que l'accent conserve au radical sa prééminence, soit que la voix

hasardée que soit une pareille opinion, nous prendrions plutôt ces additions pour de véritables flexions que pour une réunion de mots ayant chacun une valeur indépendante.

(1) Il faut même, quand toutes les syllabes concourent au rhythme, que l'ordre des mots soit entièrement subordonné au caprice du poëte. Le grec, qui finit par employer les articles jusqu'au pléonasme, n'en avait pas d'abord, comme on peut le voir encore en lisant attentivement Hésiode et les Homérides; c'est même une des raisons qui forcèrent les poëtes de la décadence à reprendre la versification accentuée. Un changement semblable eut lieu en allemand; quand les mots obligés et inséparables se multiplièrent, la versification s'éloigna de plus en plus de la quantité. Dans la *Bible* d'Ulfila, l'emploi des articles est très limité; aucun pronom personnel n'y précède les verbes, et il est rare que les temps et les modes y soient marqués par des verbes auxiliaires.



appuie de préférence sur les terminaisons qui marquent le rapport des mots et le sens de la phrase, les flexions diffèrent des autres syllabes par la nature de leur prononciation. Les mêmes voyelles ne conservent pas une prosodie invariable, et l'unité où tendent toujours les œuvres de l'intelligence fait un principe général de cette différence; elle donne à chaque articulation de la voix une mesure particulière qui doit concourir à la cadence du vers. Les éléments du rhythme sont trop marqués pour qu'il soit nécessaire de le terminer d'une manière sensible, et, quelle que soit la variété des déclinaisons et des conjugaisons, les mêmes sons s'y reproduisent trop souvent pour frapper fortement l'oreille, les consonnances finales seraient incessamment mêlées à d'autres qui empêcheraient de les reconnaître (1). D'ailleurs, la plupart des terminaisons modifient l'idée des radicaux sans en exprimer aucune qui leur soit propre; la rime ne peut donc se rattacher à rien d'intellectuel (2), elle ne saurait avoir qu'une valeur musicale, que les formes de la langue ne permettraient même pas de sentir: car les flexions ont une signification grammaticale trop importante pour ne pas fixer l'attention sur la nature de leurs sons, et cette préoccupation de leur valeur essentielle empêche l'imagination d'y rattacher aucun sentiment esthétique (3).

(1) C'est une des raisons qui empêchent la versification des langues simples de recourir à la rime; comme aucun besoin de variété ni d'harmonie savante ne s'y fait sentir, on cède aux tendances naturelles de l'oreille et des organes de la voix, et les terminaisons, qui n'ont souvent qu'une valeur euphonique, y sont peu variées. De Fourmont avait déjà remarqué, sans en reconnaître la raison, que les consonnances étaient fort nombreuses dans les langues orientales; voyez les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, t. IV, p. 470.

(2) Cette raison contribua probablement à empêcher la rime arabe de porter sur la dernière syllabe des mots, et nous ne doutons pas que l'accentuation de l'italien sur la pénultième ou sur l'antépénultième, et, par suite, la rime de deux et de trois syllabes, n'aient été produites en grande partie par la même cause.

(3) Pour sentir que la rime est bien moins expressive dans les langues à flexions que dans les autres, il suffit de comparer une strophe du *Dies irae* :

Qui Mariam absolvisti
Et latronem exaudisti,
Mihi quoque spem dedisti.

avec la traduction allemande de Kind :

Der Marieu konnt' verzeihen
Und sein Ohr dem Schächer leihen,
Last auch mein Vertrau'n gedeihen.



Quand pour rendre la langue plus usuelle des contractions ont insensiblement supprimé les flexions, il faut exprimer le rapport des mots par des particules qui les précèdent ou les suivent immédiatement, par l'arrangement de la phrase; la construction n'est plus assez libre pour permettre au poëte d'adopter un rhythme où le concours invariable de toutes les syllabes serait nécessaire. D'ailleurs, si tous les idiomes ont une certaine prosodie, si la prononciation de toutes les syllabes n'a point la même durée, les différences devraient, pour servir de base à un système de versification, avoir une précision, une régularité et une fréquence qui leur manquent presque toujours. Souvent, par suite des contractions qui se multiplient de plus en plus, les brèves ne sont plus assez nombreuses pour contraster suffisamment avec les longues et donner une harmonie véritable au vers. Quelquefois aussi la prononciation des syllabes auxquelles la prosodie reconnaît la même quantité est essentiellement différente, et, soit que la mesure ne fasse aucune distinction entre toutes les longues, soit qu'elle considère comme brèves les syllabes dont le son se prolonge réellement moins que celui des autres, la différence de la quantité n'est plus assez frappante pour devenir un principe rhythmique (1). Dans les langues dont la prononciation est inégale, les vers ne peuvent se mesurer par la durée mathématique des éléments dont ils se composent, mais par les perceptions qu'ils provoquent, par une harmonie musicale assez marquée pour que l'oreille s'y

Toutes les syllabes qui ont une valeur grammaticale indépendante de l'idée qu'expriment les mots feraient également de mauvaises rimes; ainsi, par exemple, en mandschou, où les substantifs ont généralement une désinence particulière qui les distingue des autres mots (Xylander, *Die Sprachen der Titanen*, p. 28), la versification ne doit point se baser sur la rime. Au reste, les langues qui, comme le grec et le latin, reunissent la quantité et l'accent, ne sauraient avoir une versification aussi simple que celles dont les modulations naturelles sont presque nulles; si leurs éléments prosodiques restaient étrangers à l'harmonie du vers, ils se suivraient au hasard, sans ordre ni régularité, et le rhythme ne pourrait se faire sentir.

(1) Une quantité scientifique est également impossible dans les langues qui, comme l'allemand, l'anglais et le français, ont des sons étouffés; tous les autres sont relativement longs, et l'oreille ne peut plus se prêter aux suppositions de la prosodie.

complaise et que l'esprit y rattache des idées d'unité. Ces langues basent leur versification sur des consonnances d'autant plus significatives qu'elles ne sont plus une symétrie accidentelle de sons, mais la conséquence de quelque rapport essentiel entre les idées.

Tous les idiomes analytiques ne peuvent cependant adopter la rime, du moins comme principe fondamental : car elle exige, surtout lorsque les terminaisons sont variées, une abondance de synonymes qui empêche la pensée d'être subordonnée aux ressources du vocabulaire (1). Si la langue était trop pauvre et qu'elle fût assez fixée pour ne plus admettre de nouveaux mots, la versification rendrait de jour en jour la poésie moins énergique que la prose, ce ne serait plus que l'élaboration puérile d'un bel esprit sans inspiration et sans force (2). La rime convient encore moins aux langues dont les désinences sont généralement surchargées de consonnes ou fortement articulées ; l'oreille en est trop désagréablement frappée pour associer aucune idée d'harmonie à ces consonnances (3). La rime ne peut d'ailleurs produire d'effet durable que lorsque la pensée s'y repose aussi avec plaisir, lorsque le sens concourt avec elle à dessiner la fin du

(1) A plus forte raison l'uniformité de la rime dans les plus longs poëmes arabes n'eût pas été possible sans une synonymie extrêmement riche; ainsi, suivant Chardin, il y a mille mots différents pour exprimer un *chameau* et une *épée*, cinq cents pour un *lion*, quatre cents pour une *calamité ; Voyage en Perse*, t. V, ch. III.

(2) Toutes les versifications dont le principe est matériel subissent la même nécessité. Aussi l'allitération, qui exige encore plus de rapports de mots que la rime, n'était-elle possible qu'avec une langue poétique fort étendue. Dans les idiomes modernes, où les mots ont des terminaisons très variées et suivent un ordre grammatical presque invariable, les poëtes ont dû, comme en espagnol, choisir un principe moins gênant que la rime, ou, malgré la puissance de l'habitude, chercher à la remplacer par un système différent de versification ; telle est certainement la cause première des efforts si souvent renouvelés en Angleterre, en Allemagne et même en France pour trouver un autre rhythme.

(3) Il faut cependant reconnaître que l'harmonie tient beaucoup plus à l'habitude qu'on ne l'admet généralement, et que les sons qui nous blessent dans une langue étrangère n'empêchent pas le peuple qui la parle de la trouver harmonieuse et d'être fort sensible à la musique. Dans les langues fortement articulées, la mélodie doit seulement être plus savante et résulter plutôt de la nature des sons que des impressions qu'ils font sur les sens; c'est là sans doute la principale cause de la différence entre la musique italienne et la musique allemande.

rhythme, et quelques langues recherchent trop volontiers les phrases incidentes pour que le sens ne se prolonge pas ordinairement pendant plusieurs vers (1). Quand une certaine uniformité de terminaisons multiplie souvent les rimes intérieures, la consonnance finale n'éveille pas suffisamment l'attention ; on est forcé, pour marquer la mesure, d'y ajouter des éléments plus saillants (2). C'est au reste une nécessité pour toutes les poésies qui accordent plus à l'expression qu'à l'harmonie naturelle de la langue ; le sens de la phrase et la valeur des mots y dominent le son des syllabes et le mouvement produit par leur rapport ; le rhythme y deviendrait presque insensible si l'on n'en appuyait la cadence sur le nombre et l'harmonie des accents (3).

Sans doute le plaisir un peu sensuel que produisent l'arrangement des sons et l'harmonie de leurs intonations ajoute au charme de la pensée ; en distinguant les idées capitales par la force de la prononciation et la place qu'elles occupent dans le vers, l'accent et la rime les rendent encore plus expressives et plus frappantes. Mais le but principal de la versification est de manifester l'enthousiasme du poëte et de le communiquer par la sympathie à des intelligences étrangères aux sentiments instinctifs qui l'inspirent. Lorsqu'il se révèle par la nature même du langage (4), par des tournures plus hardies et des expressions qui lui sont pro-

(1) Nous citerons pour exemple l'allemand ; voilà pourquoi, malgré l'habitude générale des autres langues, la phrase y est bien plus simple en vers qu'en prose.

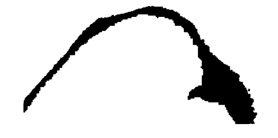
(2) La rime exige aussi que l'effort de la prononciation porte sur la terminaison ; les langues qui ont un radical fort accentué ne s'y prêtent ainsi que d'une manière très incomplète.

(3) Voilà pourquoi l'accent joue un si grand rôle dans la versification de toutes les langues modernes ; c'est la conséquence nécessaire du nouvel esprit de la poésie.

(4) Ainsi, par exemple, les langues sont formées par l'esprit poétique, qui perçoit des idées dans des images et dans des sons ; il est positivement vrai que la poésie est antérieure à la prose. Dans les langues primitives, qui n'avaient point perdu leur premier caractère, la versification ne pouvait donc avoir les mêmes nécessités matérielles que dans les idiomes vieillis, ou sortis du mélange et de la corruption des autres. On n'aurait pas dû non plus perdre de vue cette considération, dans les explications que l'on a données du rhythme de la poésie hébraïque.

[illegible] arrangement musical de la phrase ne peut donc conserver [illegible] importance. Peu de langues, il est [illegible] privées d'idiotismes poétiques (1); [illegible] dans un vocabulaire spécial et dans une syntaxe [illegible], les moyens de presser le mouvement de la pensée et d'en colorer l'expression. Mais ces déviations du style habituel sont rarement assez multipliées et assez sensibles pour distinguer suffisamment la poésie de la prose : elles concourent seulement à lui donner un autre caractère et permettent de marquer la mesure du rhythme avec moins de régularité et de force. A ces différences grammaticales se rattache probablement une des plus grandes licences de la poésie allitérée : l'admission dans un même vers de radicaux sans aucune liaison littérale avec les autres n'y aurait pas été tolérée si à la hardiesse des ellipses et à l'originalité du langage on n'avait reconnu l'inspiration d'un poëte. Cet état passionné de l'esprit se manifeste surtout par des mots colorés et des figures qui, au lieu d'exprimer naturellement les choses, les peignent par leurs qualités et les sentiments qu'elles éveillent : lorsque l'éclat et la vivacité du style frappent l'imagination à chaque instant, la versification n'est donc plus qu'une sorte d'accessoire, sinon sans valeur, au moins sans nécessité et sans [illegible]. Telle est la première cause de ces compositions en prose poétique si répandues dans les littératures de l'Orient [illegible]. Au contraire, [illegible] besoin de [illegible] grande sobriété d'images et [illegible] de la versification.

(1) [illegible] La différence [illegible]



Uniquement préoccupée de la justesse de l'expression, la prose range les mots dans l'ordre le plus naturel et le plus clair; mais la poésie, qui veut rendre les idées plus saisissantes et les sentiments plus sympathiques, construit la phrase pour l'imagination, au lieu de la soumettre aux règles de la logique. Les inversions ont ainsi une valeur indépendante de la force qu'elles ajoutent à l'expression; elles témoignent d'une disposition plus passionnée et forment un des caractères essentiels de la poésie. Mais elles ne conservent pas toujours leur importance naturelle; lorsque la prose les admet par pure fantaisie, comme dans les langues classiques, elles ne distinguent plus la poésie et ne peuvent suppléer aux imperfections du rhythme. En anglais et en allemand, au contraire, les inversions concourent à donner plus de liberté à la versification; elles lui appartiennent presque exclusivement, et s'y reproduisent en assez grand nombre pour la dispenser d'imposer une valeur prosodique à toutes les syllabes et de marquer la fin des vers par des consonnances aussi sensibles que dans les langues romanes (1).

CHAPITRE XIV.

DE L'INFLUENCE DE LA POÉSIE SUR SA FORME.

Quels que soient ses éléments et la manière dont elle les groupe, la versification contraste, par sa régularité, avec la

(1) Le caractère d'un peuple exerce aussi certainement une grande influence sur le mouvement de sa versification. Ainsi, par exemple, la gravité des Arabes contribua à la lenteur du rhythme de leurs vers; elle leur fit donner à chaque pied trois, quatre ou même cinq syllabes, qui, à une seule exception près,

forme arbitraire de la prose. Mais son action ne se borne point à manifester une certaine disposition enthousiaste; par la nature du mouvement qu'elle imprime à la pensée et l'harmonie musicale qu'elle y associe, elle concourt à l'expression des sentiments et à la vivacité des idées. Le choix n'en est donc ni abandonné aux caprices du poëte, ni déterminé par des données étrangères à l'inspiration; il reste subordonné aux tendances de l'esprit (1). Sans doute la cadence des vers ne change point avec les développements du sujet; une seule inspiration le domine tout entier, et l'uniformité du rhythme en est la première conséquence; mais l'esprit et le genre d'une composition exercent toujours une influence décisive sur sa forme. Non cependant que chaque espèce de poésie ait une mesure essentiellement différente; les mêmes bases, liées ensemble par des règles communes, se retrouvent également dans tous les genres (2); mais leur

étaient ordinairement longues; quand les brèves étaient plus nombreuses, elles se suivaient, et l'on pouvait en remplacer deux par une longue.

(1) Ce principe est si bien reconnu, même dans les littératures qui attachent le plus d'importance à la régularité de la forme, que, lorsque les passions arrivaient à leur plus vive expression (dans ce qu'on appelait *κομμοι*, et *ἀπο σκηνης*), les tragiques grecs ne craignaient pas d'employer le *μετρον δοχμιακον*, dont le rhythme, composé de pieds inégaux, s'éloignait de toutes les règles habituelles; voyez Aristeides Coïntilianos et Seidler, *De versibus dochmiacis*. On sent, au reste, que les différents rhythmes ne peuvent avoir une signification ni exclusive ni précise, puisque la musique, qui est plus complète, reste encore bien vague. Ainsi, pour citer un exemple, le mètre ionique, auquel les Grecs s'accordaient à trouver une expression efféminée, concourt à une magnifique description dans les *Perses* d'Eschyles, v. 64:

Πεπεραχεν μεν ὁ περσεπτολις ἠδη βασιλειος στρατος εἰς ἀντιπορον γειτονα χωραν, λινοδεσμω, etc.

(2) Chaque espèce de poésie ne peut cependant obtenir dans toutes les littératures la forme qui lui convient davantage; le même peuple n'admet point d'une manière permanente plusieurs systèmes de versification; le genre qui s'accorde le mieux avec son esprit ou qui parvient le premier à une certaine perfection influe sur le rhythme de tous les autres. Ainsi, par exemple, l'épopée était dominante chez les Grecs, et imposait à la poésie lyrique des formes matérielles et mathématiques, tout à fait contraires à sa nature. Jusqu'ici, quoiqu'un rhythme basé sur l'expression des sentiments et des idées convienne seul au drame, il est écrit en vers rimés dans toutes les langues romanes, parce que la poésie est sortie de chants populaires où le principe musical était, pour ainsi dire, exclusif. Le bon sens égrillard et l'esprit railleur qui caractérisent le conte et la comédie, ces deux branches fondamentales de la littérature française, exigeaient que leur rhythme fût peu sensible, qu'il ne s'écartât presque pas des tendances naturelles de la prononciation; et ce caractère prosaïque s'est étendu jusqu'à la versification de nos odes. L'allemand,

ordre, leur importance, se conforment aux exigences de l'imagination et s'approprient aux sentiments et aux idées qu'elle veut rendre dominants.

Qu'il soit absorbé dans une contemplation sans raison et sans but, ou serve involontairement d'organe à un dieu qu'il ne peut ni sentir ni comprendre, le poëte semble en Orient n'avoir pas même la conscience de son inspiration; il chante ses vers comme un écho répète des paroles qui lui sont étrangères. Aucune préoccupation de rhythme ne se mêle au mysticisme obscur où il se complaît; aucune intention d'harmonie ne cherche à rendre agréable la vague élévation de ses pensées. Si les vers s'y moulent dans une certaine forme (1), c'est que l'inspiration est réelle et que la langue de la poésie est naturellement cadencée; mais on n'y trouve point cette constante régularité qui caractérise la versification des peuples occidentaux (2).

Au lieu de se perdre dans une impuissante extase, la poésie classique se pose dans un empirisme étroit : sans doute, avec Platon, elle rattache les objets réels à une idée-mère sans réalité possible, qu'elle aperçoit dans des formes imparfaites, comme un amant pressent, sous des voiles grossiers, la beauté de sa maîtresse; mais la sensation n'en est pas moins son point de départ; elle est matérialiste par ses premiers éléments, sinon par sa nature et par ses aspirations. La beauté sensible ne pouvait donc demeurer indifférente; quand la forme était moins éloignée de l'idéal, elle rendait

au contraire, trouvait dans une accentuation fortement marquée les moyens de donner plus de force à l'expression; la poésie lyrique lui était plus naturelle que les autres, et l'épopée y fut écrite en petits vers, et divisée en strophes. Quelquefois aussi, un peuple impose aux genres de poésie opposés à son esprit une versification qui leur est antipathique, comme s'il voulait en corriger la nature par la forme. Ainsi, quand les anciens Arabes dérogeaient à leur sérieux habituel et composaient des poésies légères, ils employaient les mètres les plus graves, le madido, le vafero et le kamelo.

(1) Le verset hébraïque, ou le sloka indien.

(2) Nous avons déjà donné plusieurs raisons de la forme prosaïque que des compositions véritablement poétiques par leur esprit ont souvent dans les littératures orientales; mais celle-ci est, comme on voit, la plus puissante, puisqu'elle tient au caractère même de la poésie.

plus facile la tâche de l'imagination qui s'efforcait de le concevoir. Jamais, dans la poésie grecque, les objets n'apparaissaient que dégagés de tous les accessoires qui défigurent leur type, et dans les circonstances les plus favorables à leurs développements naturels. Cette dignité plastique du sujet, cette généralité systématique de sentiments et d'idées qui caractérisent le genre classique, devaient se retrouver dans la versification. L'harmonie ne pouvait y dépendre ni de l'importance accidentelle des mots(1), ni des sensations de l'oreille; elle se basait sur la durée des sons et la succession régulière de leurs rapports.

Lorsque la personnalité du poëte eut pris une part plus active à ses œuvres, et qu'il ne condamna plus son imagination à copier éternellement des formes extérieures, étrangères à sa vie, il se fit le centre et le but de ses inspirations. Le christianisme lui avait révélé la majesté de sa nature, et il s'éleva un trône au milieu du monde : les hommes, les choses, Dieu lui-même, ne furent plus rien à ses yeux que par leur influence sur sa destinée. Le caractère essentiel de la poésie romantique, c'est l'égoïsme : la forme de ses vers comme le fond de sa pensée, le poëte rapporte tout à lui et ne reconnaît pas d'autre harmonie que celle qui l'émeut. L'appesantissement involontaire de la voix sur les mots qui remuaient plus puissamment l'esprit rendait d'ailleurs la prosodie naturelle moins sensible; il obligeait de donner au rhythme des éléments plus constants et mieux déterminés (2). La force, l'expression des mots, furent donc substi-

(1) Il y avait souvent, dans la poésie classique, un rapport entre les mots qui terminaient les deux membres de chaque vers; mais ce ne fut que lorsque le christianisme y eut introduit un esprit nouveau que, d'essentiel qu'il était, ce rapport devint musical. Aussi Göthe, dont le sentiment poétique était si développé, se gardait-il soigneusement de rimer les poésies qu'il composait dans le genre antique; ses *Elegien*, *Iphigenie*, *Der Besuch*, *Der Becher*, *Die Musageten*, *Amor als Landschaftsmaler*, ne le sont point. Le *Semele* de Schiller, le poëme biblique de Milton et le *Messias* de Klopstock confirment encore cette influence de la poésie romantique sur le système de la versification.

(2) Comme nous le dirons tout à l'heure, cette raison matérielle n'était pas la seule; la sensibilité du poëte romantique recherchait les impressions musica-



tuées à leur quantité; mais cette base était encore bien insuffisante. Tous les mots ne concouraient pas à la mesure (1); les plus essentiels n'avaient eux-mêmes qu'une valeur rhythmique trop intellectuelle pour frapper vivement l'oreille; il fallut introduire dans la versification un élément plus musical, et l'on compléta, par la ressemblance des sons, des rapports que marquaient si imparfaitement leur élévation et leur durée (2).

L'influence de l'esprit du poëte sur la versification devient encore plus sensible dans les trois formes de composition que revêt la pensée (3). A la vérité, les différences qui font des genres particuliers de l'ode, de l'épopée et du drame, n'ont rien d'essentiel (4); elles n'affectent que le mode d'expression d'une inspiration qui conserve toujours le caractère du cycle littéraire auquel elle appartient, et ne peuvent se produire que par une forme plus ou moins étrangère au fond des idées. Non cependant que ces changements de rhythme soient arbitraires et n'aient lieu que pour distinguer des genres réellement identiques; ils sont une conséquence nécessaire de l'inspiration et de la manière différente dont elle se manifeste.

les de la rime pour elles-mêmes. Sans cela, l'italien, qui est probablement aussi accentué que le latin, et le vieil allemand, dont la quantité prosodique n'était guères moins marquée, n'auraient point adopté un principe nouveau. On ne peut d'ailleurs s'expliquer autrement pourquoi, malgré la puissance de l'habitude et les anathèmes des meilleurs critiques, les poëtes modernes qui écrivaient en latin recoururent aussi à la rime; et ce qui rend encore ce fait plus significatif, c'est que cette innovation eut lieu surtout dans les chants chrétiens, qui étaient naturellement plus empreints de l'esprit romantique que les autres.

(1) Au moins d'une manière directe : car, pour obvier à cette irrégularité, on associe presque toujours au rapport des accents la numération des syllabes.

(2) Nous ne prétendons pas cependant que la rime soit désormais une nécessité de la versification; loin de là, en prenant un caractère plus philosophique, en demandant ses inspirations moins au sentiment qu'à la pensée, ou même en se préoccupant davantage de l'expression, la poésie y deviendra probablement de plus en plus indifférente. Depuis le 14e siècle, cette tendance est même fort sensible en Allemagne.

(3) Cette uniformité n'est cependant pas sans exception; la rime, qui manque en anglais dans presque tous les drames et dans plusieurs poëmes narratifs, joue le principal rôle dans toutes les compositions lyriques de quelque importance.

(4) Dans l'ode, le poëte chante ses sentiments; il raconte dans l'épopée les faits qui les ont produits, et les exprime dans le drame par l'action et la parole de personnages qui lui sont étrangers.

Dans la poésie lyrique, où le poëte exprime des sentiments passionnés à l'heure même qu'il en est ému, les vers sont involontairement modulés; le chant de l'ode est une nécessité qui tient à sa nature (1). Le rhythme peut d'ailleurs concourir à l'expression du sentiment, et, plus encore que les autres facultés humaines, la sensibilité aime l'action pour elle-même et se complaît dans ses propres manifestations. La forme où elle se développe le plus complétement est donc celle que préfère le poëte lyrique; souvent même il ne craint pas de sacrifier le fond de la pensée à la musique des mots (2). D'abord l'ode exprimait des sentiments simples; elle était courte et n'avait pas d'autre rhythme que celui de la musique qui l'accompagnait (3); mais, lorsque l'inspiration se développa davantage, une mesure aussi irrégulière ne suffit plus, il fallut donner la même cadence à tous les vers (4). Si le rhythme musical s'était prolongé long-temps,

(1) Quand le sentiment manque, l'ode n'est plus que l'élucubration d'un bel esprit; voilà pourquoi, malgré sa profonde connaissance des ressources de la langue allemande et son habileté à la plier aux formes du vers, M. Heine n'a pu parvenir qu'à un rhythme matériel. La froideur de sa pensée et son système d'ironie universelle l'empêchaient de s'élever à une harmonie véritablement poétique.

(2) Pendant le moyen âge, non seulement les troubadours, les meistersinger, et les poëtes italiens et portugais se préoccupaient du rhythme au détriment de la pensée, mais ils pensaient qu'un accompagnement musical était nécessaire à la poésie. Sich fast jeder Dichter eine neue Weise für sein neues Lied schuf; J. Grimm, *Ueber den altdeutschen Meistergesang*, p. 106. La composition musicale était, pour ainsi dire, une branche de la littérature, et devint une profession à part: Pistoleta si fo cantaire d'En Arnaut de Marvoill... e pois venc trobaire e fer cansos com avinens sons; ap. Raynouard, *Poésies des troubadours*, t. V, p. 349. Ulrich von Lichtenstein, qui ne savait pourtant pas lire, faisait de si bonne musique, que les joueurs de vielle l'en remerciaient; *Frauendienst*, p. 205. Plusieurs meistersinger nous ont conservé le nom de leur maître de musique (ainsi Ottocar von Horneck avait pris des leçons de Konrad von Rothenburg), et le plus célèbre de tous, Walther von der Vogelweide, nomme le pays où il avait appris à *singen und sagen*. Quelquefois même la musique semblait plus importante que la poésie; au moins ne pouvons-nous expliquer d'une autre manière ce que Rambaut d'Orange disait d'une de ses chansons: Que ja hom mais no vis fach aital per home ni per femna, en est segle ni en l'autre qu'es passatz; ap. Raynouard, t. II, p. LXXXIV. Ce caractère profondément musical de la poésie lyrique est sans doute la cause première de la richesse des rimes de M. Hugo et de l'harmonie diffuse et pour elle-même de M. de Lamartine; mais les habitudes que leur talent en avait contractées le rendaient moins propre à l'épopée et au drame.

(3) Les Véda, le dithyrambe grec (dans sa forme primitive), le motet latin et le leich allemand, se rapportent à cette période de l'histoire de la poésie lyrique.

(4) La prosodie du grec était si musicale, que cette nécessité ne s'y fit pas sentir; mais, quand la quantité ne fut

il serait devenu trop insensible pour ajouter aucune force à l'harmonie naturelle de la versification, et l'unité de l'ode, la continuité du sentiment qui s'y manifestait, s'opposaient à ce perpétuel changement de la musique (1). La poésie lyrique se divisa donc en courtes strophes (2), dont la régularité (3) permettait à l'accompagnement de se diviser aussi et de régler les reprises de l'air sur la coupe des paroles (4). De longs vers (5) eussent eux-mêmes rendu le rhythme trop peu sensible (6), et l'on fit en sorte qu'aucun repos intérieur ni dans

plus aussi marquée, les pièces qui n'étaient pas divisées en strophes (le lai roman et le romance espagnol) adoptèrent une mesure uniforme, à moins que, comme dans *Al pie de un tumulo negro* et dans *En una desierta isla* du *Romancero general*, il n'y eût un élément dramatique qu'un changement de rhythme faisait ressortir.

(1) Le rapport entre la musique et la pensée était si bien senti, que, dans le leich allemand, le retour des mêmes idées ramenait le même rhythme.

(2) La division de l'ode en strophes est d'ailleurs une conséquence de sa nature. Le poëte y chante des pensées successives dont le changement doit influer sur le mouvement du rhythme : il lui faut commencer et finir avec chaque pensée différente. Lorsque le rhythme de chaque vers est complet, c'est assez d'un distique pour composer une strophe ; mais, lorsqu'un second vers est nécessaire à l'harmonie du premier, il en faut au moins un troisième qui réunisse les éléments métriques que les autres s'étaient partagés et forme leur carrure.

(3) On la poussait si loin, que, dans les poésies provençales et romanes, toutes les strophes de la même ode rimaient souvent ensemble. Cette règle n'était pas suivie en allemand, mais on y distinguait deux sortes de consonnances (tronquées et sonores), et le poëte ne pouvait en admettre dans les dernières strophes d'une autre espèce que dans la première ; voyez Grimm, *Deutsche Grammatik*, t. I, p. 351.

(4) Nous ne voulons cependant pas dire que le rhythme musical se soit toujours réglé sur la coupe des strophes ; il en liait trois ensemble dans les Chœurs grecs, et une chanson de Guilhems de San Desdier (ap. Diez, *Poesie der Troubadours*, p. 355) prouve que cette liaison avait lieu aussi en provençal. Un système semblable était probablement suivi en Allemagne, puisque nous savons par le *Limburger-Chronik* (ap. Koch, *Compendium der deutschen Litteratur-Geschichte*, t. II, p. 71) que les odes eurent d'abord cinq ou six couplets, mais qu'en 1360, les maîtres en firent de trois dont la musique n'était pas moins complète. Certainement les paroles étaient répétées, comme elles le sont encore maintenant dans plusieurs parties du chant ecclésiastique, car nous connaissons beaucoup de minnelieder (par Veldecke, Dietmar von Ast, Alram, etc.) qui n'ont qu'une seule strophe.

(5) Cette seule raison serait suffisante pour faire rejeter le système de Böckh sur la versification de Pindare. On doit aussi éviter les différences de mesure qui empêcheraient de sentir la liaison des vers. Le distique élégiaque des Grecs et des Latins semble une exception à cette règle, et c'est une forte raison à ajouter à celles que nous avons déjà données pour nous faire croire que le second vers n'est que la réunion de deux trimètres dactyliques catalectiques.

(6) Les modulations musicales, naturelles à la poésie lyrique, ne sont pas seules à y rendre le rhythme plus marqué que dans le drame et dans l'épopée. L'inspiration y reste à la fin ce qu'elle était au commencement, et il n'en est pas ainsi dans les autres compositions poétiques, où peuvent se succéder les sentiments les plus divers. Un rhythme trop prononcé nuirait à l'expression de



la mesure (1) ni dans le sens (2) n'empêchât la pause qui terminait chaque strophe (3) d'en marquer suffisamment la fin. Le système de versification qui convient le mieux à la nature de la poésie lyrique et à sa forme est donc celui qui accorde une plus grande importance à la dernière syllabe du vers, et qui fait la plus large part au sentiment musical; c'est en un mot la versification rimée.

Dans l'épopée, au contraire, la personne du poëte ne se montre jamais, il raconte dans tous leurs détails poétiques des événements qui lui sont étrangers, sans y mêler l'ex-

ceux auxquels il ne s'associerait pas naturellement. Aussi, chez les Grecs et les Latins, la versification lyrique était la plus rigoureuse; non seulement elle n'admettait presque aucune licence, mais le choix et la disposition des pieds n'y avaient rien d'arbitraire. Souvent on se permettait de grandes irrégularités dans les épopées allemandes du 13e siècle; on y donnait arbitrairement aux vers plus ou moins de quatre syllabes accentuées, et les exceptions aux lois habituelles du rhythme que l'on trouve dans les odes ont un caractère régulier; elles se reproduisent dans toutes les strophes. La versification française, où le rhythme dépend presque exclusivement des consonnances pourrait aussi nous servir, d'exemple; la poésie lyrique choisit les petits vers de préférence a tous les autres, parceque la rime y revient plus souvent frapper l'oreille.

(1) Voila pourquoi la poésie lyrique n'admet point les vers coupés en deux par un hemistiche. Les rimes sont ordinairement croisées; c'est un moyen de faire sentir que le rhythme n'est pas fini. La forme actuelle des odes semble contraire à la règle que nous exposions tout à l'heure; mais nous croyons qu'elle en serait plutôt la confirmation. L'amour de la musique pour les répétitions fit souvent reprendre le même air, et l'on crut insensiblement à l'unité rhythmique de deux strophes qui n'étaient liées que par l'accompagnement. Un passage de l'*Art de dictier*, d'Eustache Deschamps, donne à cette opinion une grande vraisemblance: Item, quant est des lais, c'est une chose longue et malaisiee a faire et trouver, car il y fault avoir douze couples, chascune partie en deux, qui font vingt-quatre; *Œuvres*, p. 278.

(2) Cette nécessité était reconnue en Allemagne dès le 12e siècle; les distiques des odes (à rime plate y étaient toujours réunis par un enjambement.

(3) Pour la rendre plus sensible, on répétait quelquefois le dernier mot (voyez Roquefort, *État de la poésie française pendant le 12e siècle*, p. 370 et 373), ou même le dernier vers de la strophe précedente (en provençal, cette forme avait même un nom particulier, *canson redonda*; il y en a un de Guiraut Riquier, B. R., Ms. du Roi, n° 7226, f. 300). Dans les pièces monorimes, dont le rhythme était par conséquent beaucoup plus prononcé, on marquait la fin de chaque strophe par une pause; voyez le *Dit* de Guillaume d'Angleterre, ap. Fr. Michel, *Chroniques anglo-normandes*, t. III, p. 173. Ce principe exigerait au moins que la versification indiquât les coupures du rhythme, et, loin de montrer la séparation des strophes par l'incompatibilité des vers, souvent, ainsi que nous l'avons déjà dit, on fait alterner les rimes masculines et féminines, comme si le rhythme n'était pas interrompu. Ce fut sans doute pour rendre plus sensible la fin de la strophe, qu'on y rejeta le refrain. Au moins on le mettait quelquefois en provençal au commencement (ap. Raynouard, t. III, p. 441) ou au milieu (ap. Eumdem, t. V, p. 252), et la poésie islandaise en distinguait trois espèces qui ne différaient que par leur nom et la place qu'elles occupaient.

pression des différents sentiments qu'ils lui inspirent. Tout est également subordonné à une grande idée qui domine le poëme entier et lui donne la forme d'un récit impartial que ne vient jamais ralentir aucun regret ni précipiter aucune espérance; le rhythme qu'approuve la théorie est ainsi le moins expressif et le plus matériel. En grec, où les syllabes devaient leur valeur prosodique à la nature de leurs lettres et se suivaient dans un ordre constant et mathématique, la versification était admirablement appropriée à la poésie narrative (1). Quoique ses bases et ses règles fussent restées les mêmes, à Rome la versification ne convenait déjà plus autant à l'épopée; la quantité n'était pas naturelle à la langue et n'aurait pas rendu le rhythme assez sensible, si la déclamation n'avait marqué la fin de chaque pied par une pause, et, en devenant plus tranchée, la distinction des parties nuisait au sentiment de leur ensemble (2). Dans les systèmes de versification où les éléments du rhythme sont encore plus saillants, dans ceux où les vers sont basés sur l'allitération, ou terminés par des consonnances, il aurait même fallu renoncer à l'épopée, si l'on n'était parvenu, sans altérer l'harmonie, à diminuer l'impression des éléments qui constituent le rhythme (3). Quelques poëtes ont abandonné la rime (4) ou en ont

(1) Les pieds eux-mêmes étaient toujours composés d'éléments égaux, et cependant le poëte était bien moins dominé par les entraves de la versification. Le rapport exact des brèves et des longues lui permettait de les changer presque arbitrairement de place, en remplaçant les dactyles par des spondées. Maintenant que même dans les idiomes qui ont conservé une quantité (les langues slaves, par exemple), la prosodie n'a plus de bases mathématiques, cette égalité des éléments qui composent les pieds, et cette substitution d'un pied à un autre dont la mesure est la même, sont devenues également impossibles; il faut opter entre le rhythme iambique et le rhythme trochaïque.

(2) Le rhythme particulier de chaque vers lui donnait une expression différente, et concourut sans doute à ce caractère oratoire et sentimental, si contraire au véritable esprit de la poésie narrative, qui nous choque dans l'épopée latine.

(3) En français, où la nature de la langue s'y oppose, l'épopée proprement dite est impossible. Voilà pourquoi les vers de dix syllabes, qui admettent les enjambements et les rimes croisées, conviennent bien mieux à la poésie narrative que les alexandrins.

(4) L'allitération fut aussi bien moins marquée. Les trois lettres semblables que les skaldes mettaient dans leurs vers lyriques étaient ordinairement dans la poésie narrative, réduites à deux (voyez le *Beowulf* anglo-saxon, le *Hiltibraht*



affaibli l'effet, soit en multipliant les autres syllabes accentuées, soit en leur donnant indistinctement à toutes une valeur prosodique (1); mais la plupart ont coupé leurs poëmes en strophes régulières qui leur permettaient d'éloigner assez les consonnances pour que l'oreille n'en fût pas trop vivement frappée (2). Il fallait alors, pour conserver quelque force au rhythme, en accourcir la mesure, et c'était lui donner un caractère entièrement opposé à l'esprit de la poésie épique; c'est à sa longueur qu'il doit sa pompe et sa dignité (3). La coupure de la versification ne saurait se concilier avec une inspiration uniforme et continue, l'esprit établit involontairement des rapports entre la nature des pensées et la forme sous laquelle elles se manifestent, et le mouvement qu'imprimeraient au rhythme la mesure et la disposition des vers deviendrait trop marqué pour se prêter indifféremment à l'expression des faits et des sentiments divers dont se compose une épopée.

La versification du drame n'a point de caractère particulier que l'on doive y retrouver toujours, quels que soient

enti Hadhubraht bas-allemand, et le poëme saxon de *Heljand*); quelquefois même on y réunissait dans un seul vers deux allitérations différentes, comme dans ce passage du *Heljand :*

Iac so Hardo Farholen Himilrikief Fader,
UUaldand THesaro UUeroldes, so THat
UUiten ni mag.

(1) Milton, Surrey, Klopstock, Voss, Göthe, et presque tous les poëtes allemands du moyen âge. Ils se contentaient ordinairement de la plus simple consonnance, et ne cherchaient point à rendre régulière la disposition des accents. Nous excepterons cependant l'auteur du *Gudrun*, qui donnait une rime sonore aux derniers vers de chaque strophe, et deux poëtes du 13e siècle, Gotfrid von Strazeburc et Chuonrat von Würzeburc, qui donnaient le même nombre de syllabes à tous les vers.

(2) Dante, Tasso, Camoëns, Alonso de Ercilla, l'auteur du *Tristrem* anglais, Spenser, Byron, Seppen von Eppishusen, Kaspar von der Roen, et les auteurs du *Ravennaschlacht* et du *Jungere Titurel*. Cependant cette division du poëme en strophes ne doit pas être attribuée uniquement à la nécessité d'éloigner les rimes, puisque plusieurs poëmes, tels que le *Nibelunge Not* et le *Hürnen Seyfrid*, dont tous les vers riment deux à deux, n'en sont pas moins coupés en quatrains. Le nouvel esprit du poëte ne lui permettait plus de conserver la froide impartialité des anciennes poésies épiques; il exprimait ses sentiments dans tous ses récits et se rapprochait de la forme de l'ode ainsi que de son inspiration.

(3) Dans les petits vers, où le rhythme doit être également complet, les éléments en sont nécessairement plus rapprochés; il est par conséquent modulé d'une manière plus sensible et convient moins aux inspirations sérieuses. C'est une raison à ajouter à celle que nous avons déjà donnée de la préférence de notre poésie héroï-comique pour les vers de dix syllabes.



son esprit et le développement où il est parvenu; seulement le rhythme n'y doit pas être brisé, comme dans l'ode, par des pauses régulières qui donneraient la même cadence aux passions les plus opposées, et le mouvement en est encore moins prononcé que dans la poésie épique. C'est à cette condition qu'il peut s'associer au langage de tous les acteurs (1), et ne rend point choquantes les interruptions qu'amène nécessairement la vivacité du dialogue (2).

Dans le drame classique, peu importait le malheur des

(1) C'est une conséquence de la passion des personnages; aussi les poëtes dramatiques grecs et latins avaient-ils adopté le rhythme le plus voisin de la prose : Μαλιστα λεκτικον των μετρων το ἰαμβειον ἐστι, dit Aristote (*De poetica*, ch. IV, nº 14), et Cicéron s'exprime, dans le *De oratore*, en termes encore plus positifs : Comicorum senarii propter similitudinem sermonis sic saepe sunt abjecti ut nonnunquam vix in his numerus et versus intelligi possit. Ce rhythme, si peu marqué, n'était pas même régulier; non seulement on mêlait des vers trochaïques aux vers iambiques, mais on y admettait, en grec, des tribraques (à tous les pieds), des spondées, des dactyles et des anapestes (aux pieds impairs dans les vers iambiques et aux pieds pairs dans les autres). Les poëtes latins se permettaient de bien plus grandes libertés; ils changeaient arbitrairement tous les pieds excepté l'avant-dernier, qui devait rester un trochée dans les vers trochaïques, et le dernier, qui ne pouvait avoir que deux syllabes et commençait toujours par une brève dans les vers iambiques. Les pieds étaient si peu liés ensemble, que les hiatus n'y blessaient point l'oreille et que la position des mots n'y changeait pas la quantité; on ne craignait pas d'y réunir sans aucun ordre des vers de toute mesure (voyez le *Trinummus*, act. II, sc. I), et même des bouts de vers appartenant aux mètres les plus différents (voyez le catalogue des vers asynartètes, ap. Bothe, *Poetae scenici*, t. I, p. XVII et suiv.). Cette irrégularité de mesure est d'autant plus remarquable, que nous savons par Lucien (*De saltatione*, ch. XXVII) qu'une partie du dialogue tragique était chantée; aussi serions-nous tenté de croire que la versification dramatique était plutôt rhythmée que mesurée. Nous ne pourrions, il est vrai, confirmer cette croyance par l'autorité d'aucun auteur ancien; mais la métrique était si peu connue avant les travaux tout récents de Bentley et de Hermann, que la nouveauté de cette idée ne serait pas une raison pour y renoncer. Quintilien semble d'ailleurs la confirmer en reconnaissant deux espèces différentes de versification : Omnis structura ac dimensio et copulatio vocum constat aut numeris (numeros ῥυθμους accipi volo), aut μετροις, id est, dimensione quadam. Nam rhythmi, id est numeri, spatio temporum constant, metra etiam ordine : ideoque alterum esse quantitatis videtur, alterum qualitatis; *De institutione oratoria*, l. IX, ch. IV, par. 45. Si notre supposition n'était pas fondée, cette versification rhythmée n'aurait pu exister que dans des littératures barbares que Quintilien ne connaissait point, ou dans une poésie populaire qu'il jugeait certainement trop grossière pour daigner s'en occuper. Voyez aussi p. 87, note 5.

(2) Elle devrait cependant, ainsi que nous l'avons déjà dit, coïncider avec les pauses rhythmiques, surtout dans les vers français qui ont déjà un repos à la fin de chaque hémistiche; nous n'admettrions d'exception que pour les drames romantiques, où la violence des passions peut faire sacrifier les nécessités du rhythme à la force de l'expression.

personnages; le poëte ne rabaissait point son inspiration jusqu'à se préoccuper de sentiments si individuels. Ce qu'il montrait, ce n'était point un homme poussé par ses passions à sa perte, mais l'inévitable accomplissement des décrets du destin : les événements n'étaient pour lui que le prétexte d'une contemplation religieuse. A un poëme aussi indifférent au sort des personnages qui s'y mouvaient il fallait un rhythme impassible, assez marqué seulement pour s'associer à l'élévation de l'âme au dessus des considérations habituelles de la vie. Loin d'avoir un caractère plus profondément poétique, comme on l'a si souvent répété, le Chœur était la personnification des sentiments vulgaires de l'Humanité (1), et faisait mieux ressortir encore l'inspiration du poëte. Néanmoins, il se rapprochait par sa forme de la poésie lyrique, puisque des personnages en dehors du drame y exprimaient les sentiments successifs que leur inspirait le spectacle des événements auxquels ils assistaient. Le rhythme y était nécessairement plus prononcé que pendant une action que le poëte contemplait d'en haut dans une indifférence ascétique; au lieu d'être uniforme et continu comme dans le reste du drame, la mesure devait s'interrompre et changer de mouvement à chaque nouvelle entrée du Chœur, parce que l'inspiration elle-même était différente (2). Ce ne

(1) Pour les relever un peu, le poëte cherchait à leur donner un caractère général; mais la marque de l'origine prosaïque du Chœur n'en paraissait pas moins toujours. Il disait le pour et le contre, se décidait par des considérations misérables, n'exprimait que des idées communes, et n'agissait jamais. Cette division en strophe et antistrophe, pyrrhème et antipyrrhème, dont l'explication a tant embarrassé les critiques, était même sans doute la conséquence de son caractère vulgaire; il ne peut y avoir d'unité de pensée dans une foule d'hommes sans élévation d'esprit et sans profondeur de sentiment. Notre opinion sur la nature du Chœur est trop contraire aux idées reçues pour n'avoir pas besoin de plus grands développements que nous ne pouvons lui en accorder ici; mais nous en trouverons bientôt l'occasion dans un travail sur la philosophie du drame. Au reste, Aristote partageait très probablement cette opinion, puisqu'il dit dans sa *Poétique*, ch. XVIII, n° 7 : Και τον χορον δε ἑνα δει ὑπολαβειν των ὑποκριτων, και μοριον ειναι του ὁλου; il voulait que le Chœur fût rattaché à l'action et subordonné comme un véritable personnage à l'inspiration du poëte.

(2) On trouve déjà plusieurs espèces de rhythmes dans le *Septem contra Thebas*, mais sans doute le Chœur n'en eut d'abord qu'une seule, puisque les parties qui différaient des autres avaient un nom particulier (ἀπολελυμενα) et ne s'en écartaient jamais d'une manière fort sensible (on les appelait παρομοιο-

sont plus les dernières heures de la biographie d'un individu que veut résumer le drame romantique; il développe un caractère général de l'Humanité, ou un événement historique avec les mille causes particulières qui y concourent; et l'étendue du sujet, la multiplicité des personnages, la variété des situations et des sentiments qu'elles inspirent, exigent une versification plus marquée : l'unité d'inspiration qui domine l'action et en organise tous les rouages disparaîtrait dans la diversité des détails, si on ne la sentait clairement dans la forme. Une mesure trop vivement accusée ne peut cependant convenir également à toutes les scènes. Quelques unes sont assez calmes pour ne point comporter un mouvement de style passionné; dans d'autres, au contraire, la violence des sentiments est portée si loin, qu'une régularité d'expression trop marquée y deviendrait choquante. Souvent même on est forcé d'admettre des personnages tellement vulgaires, qu'une forme relevée contrasterait avec la nature de leur langage. Le seul moyen de concilier ces diverses nécessités que puisse approuver la théorie, c'est non de renoncer dans quelques parties du drame à toute espèce de versification (1), mais d'en varier l'effet, soit en changeant de position la césure et les accents, soit en croisant les rimes ou en les dissimulant par de fréquents enjambements (2).

Au lieu d'exprimer des sentiments exaltés, la comédie représente des caractères ridicules, et elle les montre dans les situations les plus diverses, au milieu des contrastes qui les mettent en saillie. Une forme trop poétique conviendrait

στροφα). C'était d'ailleurs une conséquence de l'origine du drame; la danse et les chants qui célébraient les fêtes de Bacchus avaient un caractère trop religieux et se rattachaient à une inspiration trop profonde pour avoir pu admettre la moindre variation de rhythme.

(1) C'est le système que suivaient Shakspeare et tous les dramaturges du siècle d'Élisabeth; ils n'écrivaient en vers que les monologues et les scènes passionnées : la forme de leur drame n'avait plus d'unité.

(2) Voilà sans doute pourquoi plusieurs anciens poëtes français écrivirent leurs tragédies en vers de dix syllabes (c'est la mesure de la *Tragédie* de Jean Bretog, du *Daire* de Jacques de la Taille et de la *Philanire* de Claude Rouillet); mais un rhythme aussi court et aussi brisé ne pouvait avoir assez de dignité.

mal à cette ironie dénigrante qui fait le fond de l'inspiration comique; elle ne pourrait s'approprier à la variété des scènes et à l'opposition des peintures si l'uniformité du style leur imprimait à toutes le même caractère. Il faut à la comédie un rhythme assez brisé pour laisser à la pensée du poëte son côté de vérité prosaïque, assez flexible pour se plier aux différences de tous les personnages, et ce rhythme sans consistance et sans unité ne saurait être que celui d'une prose un peu moins lâche que dans le dialogue ordinaire (1). Peut-être seulement quand l'inspiration est plus vive ou se subordonne plus capricieusement le sujet, quand l'intention satirique est plus dominante ou que l'imagination joue avec elle-même sans raison et sans but, la comédie admet-elle une versification plus marquée; mais la théorie n'a point à s'occuper de ces œuvres indécises, qui dépendent moins encore de la nature de l'Art que des circonstances du moment (2) et de la fantaisie du poëte (3).

(1) Les Grecs et les Latins, dont la comédie n'était qu'une œuvre de pure fantaisie, y marquaient cependant le rhythme bien moins que dans la tragédie. Ainsi, par exemple, ils admettaient dans la première l'anapeste à tous les pieds, et ne l'employaient dans la seconde qu'aux pieds impairs. Laurentius Lydus prétend, il est vrai, que Rhinton composa des comédies en vers hexamètres; mais son témoignage nous semble suspect, puisque les fragments des *hilarotragédies* que nous possédons encore sont écrits dans une sorte de vers iambiques, et la véritable nature de cette espèce de composition nous est fort peu connue (voyez Apollonius Dyscolus, *De pronomine*, p. 364; Osann, *Analecta critica*, p. 70, et Reuvens, *Collectanea literaria*, p. 69). Göthe s'est servi de l'hexamètre dans son *Mitschuldigen*, mais par un caprice tout individuel. La comédie espagnole semble déroger à cette règle; mais la mesure du vers s'y écarte trop peu de la prose pour que nous puissions y voir une exception véritable, et d'ailleurs l'inspiration y est bien plus sérieuse et bien plus élevée que dans la comédie proprement dite.

(2) La comédie grecque et le *commedia dell' arte*, où les personnages sérieux parlaient quelquefois en vers et où les Masques improvisaient toujours en prose; Gozzi lui-même n'a cependant pas observé cette différence dans l'*Amore delle tre melarance*, mais ce n'était qu'un canevas entièrement abandonné à l'improvisation des acteurs.

(3) La comédie larmoyante et physiologique; elle devrait être écrite en vers, puisqu'elle représente bien plutôt des sentiments que des idées.

CHAPITRE XV

DE L'INFLUENCE DE LA DANSE ET DE LA MUSIQUE SUR LA VERSIFICATION.

Toutes les fois qu'un sentiment s'exprime avec force, il communique une émotion sympathique aux intelligences qui le perçoivent (1). Le rhythme, dont le mouvement acquiert en se prolongeant une signification réelle et concourt à l'expression du sentiment qui inspire le poëte, agit donc nécessairement sur l'imagination. Cette influence n'est jamais plus grande que dans l'association des beaux-arts (2) : deux rhythmes simultanés, divisant la sensibilité en deux parts et lui imprimant à la fois deux impulsions différentes, sont impossibles. Le plus puissant domine toujours le plus faible, il le subordonne au sentiment qu'il exprime, et le plus énergique est le plus marqué; c'est celui qui frappe plus vivement les sens (3).

Telle est sans doute une des principales causes de l'importance que dans les premiers temps de la civilisation on accordait à la danse (4). Ce n'était point, comme de nos

(1) Il est peu de phénomènes psychologiques dont la cause nous soit demeurée aussi complétement cachée que la sympathie. Probablement il s'y mêle une action toute physique; les nerfs se communiquent leur ébranlement, comme des cordes de viole montées sur le même ton vibrent à l'unisson quand on vient à en toucher une. Mais on ne saurait hésiter à reconnaître à la sympathie une cause morale qui tient à l'unité de la nature humaine. En voyant les conséquences d'un sentiment énergique, l'esprit en recherche instinctivement la cause première et s'en émeut à son tour.

(2) Elle ne peut cependant être entièrement attribuée à la sympathie; les beaux-arts se rattachent alors à une inspiration commune et se proposent un même but.

(3) Ce fait tient probablement à la liaison entre la sensibilité et les nerfs dont nous parlions dans l'avant-dernière note; mais nous n'avons pas ici à nous préoccuper de sa cause, il nous suffit qu'on ne puisse le révoquer en doute.

(4) Socrates regardait comme un

jours, un ensemble plus ou moins harmonieux de gestes (1), mais une reproduction des affections de l'âme, qui soumettait les mouvements rhythmiques du corps à une loi de l'intelligence. Quand l'idée religieuse qu'on attachait aux beaux-arts, et le besoin instinctif de compléter le rhythme en ajoutant le mouvement dans l'espace au mouvement dans le temps (2), firent associer la poésie et la danse dans une manifestation simultanée (3), leur harmonie ne fut donc pas seulement dans la pensée ; elle se réalisa par un accord matériel sur lequel la danse exerçait une influence prépondérante (4).

grand mal de ne pas savoir danser (ap. Athénée, l. XIV, p. 628); Sophocles dansait lui-même dans ses tragédies, et plusieurs autres poëtes étaient des saltateurs de profession. La danse semblait un talent si noble, qu'on en faisait un titre d'honneur aux dieux eux-mêmes; voyez Athénée, l. I, p. 22, et l. XIV, p. 628.

(1) Suivant Lucien (ou l'auteur, quel qu'il soit, du traité *De saltatione*), la dans était une exercice divin et mystique qui se faisait en l'honneur des dieux. Un auteur, plus grave à tous égards, lui attribue le même but (Strabon, *Γεωγραφικων* l. IX, p. 421) et la même importance religieuse : *Η τε μουσικη περι τε ὀρχησιν οὐσα και ῥυθμον και μελος ἡδονη τε ἁμα και καλλιτεχνια προς το θειον ἡμας συναπτει κατα τοιαυτην ἀιτιαν* ; Strabon, *Ibidem*, p. 467. Sane ut in religionibus saltaretur, haec ratio est , quod nullam majores nostri partem corporis esse voluerunt, quae non sentiret religionem ; Servius ad Virgile, égl. V, v. 73 (sans comprendre la signification mystique de la danse, il la reconnaissait encore) : voyez aussi Platon, *De legibus*, l. II, p. 653. La danse a conservé dans l'Inde le même caractère religieux, et l'on ne peut douter que les Hébreux ne lui en donnassent un semblable, puisque David dansait devant l'arche, et que, pour adorer le Veau d'or, les Israélites, après avoir bu et mangé, se levèrent pour jouer (c'est-à-dire danser et chanter) ; *Exode*, ch. XXXII, v. 6 ; voyez aussi Zeltner, *De choreis veterum Judaeorum*, et Renz, *De religiosis saltationibus veterum Judaeorum*. Aristote reconnaissait encore la puissance imitative de la danse : *Και γαρ οὑτοι (οἱ των ὀρχηστων) δια των σχηματιζομενων ῥυθμων μιμουνται και ἠθη και παθη και πραξεις*; *Περι ποιητικης*, ch. I. nº 5 ; voyez aussi ci-dessus, p. 5, note 4, et p. 6, notes 1 et 2.

(2) C'est le propre de tous les sentiments de chercher à se compléter ; voilà pourquoi on bat involontairement la mesure avec son pied, le corps s'associe au mouvement de l'esprit. Le plaisir de la danse n'a pas d'autre cause que le sentiment de cette harmonie.

(3) D'après Aristeides Coïntilianos, p. 32, la danse était nécessaire à l'ode, et l'ὀψις, qu'Aristote regarde comme une partie constituante de la tragédie, signifie certainement la danse, puisqu'il vient de dire : *Επει δε πραττοντες ποιουνται την μιμησιν, πρωτον μεν ἐξ ἀναγκης ἀν εἰη τι μοριον τραγωδιας ὁ της ὀψεως κοσμος, εἰτα μελοποιια και λεξις· ἐν τουτοις γαρ ποιουνται την μιμησιν*; *Περι ποιητικης*, ch. VI, nº 4. Les Indiens avaient aussi un drame, mêlé de chant et de danse, qu'ils appelaient *natac*.

(4) Voilà pourquoi la versification emprunta le nom des principaux pieds à la danse, et que Χορος, la danse (voyez l'hymne homérique à Apollon, v. 149. Dans l'*Iliade*, l. XVIII, v. 590, et dans l'*Odyssée*, l. VIII, v. 260, χορος signifie le lieu où l'on danse, et nous y voyons une nouvelle preuve de l'origine religieuse de la saltation), était regardé comme la partie essentielle de la tragédie. Le Chœur était divisé en plusieurs parties, entre lesquelles, malgré leur nom (*strophe, antistrophe*), il n'y avait souvent aucune opposition d'idée, et l'on sait qu'en les chantant les acteurs tournaient en sens contraire, dansaient d'une manière toute différente.

Les œuvres de l'art ne sont jamais une conséquence absolue de leur nature; des idées et des ressources étrangères à leur principe leur donnent toujours une valeur de convention, et la nature de l'art lui-même est diversement appréciée selon les lieux et les temps. La danse surtout, le plus imparfait et le plus sensuel des beaux-arts, s'appropriait souvent à une destination qui n'était pas la sienne; elle suppléait par des moyens factices à l'impuissance de ses ressources naturelles, et son action sur le rhythme de la poésie devait en être modifiée. Chez les peuples peu civilisés, la danse exprime la vie elle-même; c'est l'action désordonnée de la force. La versification se base alors naturellement sur l'accent; l'effort de la voix accompagne l'effort du geste (1). Plus tard, lorsque la mesure eut remplacé l'accent, lorsque la danse ne fut plus qu'une succession régulière de mouvements gracieux, la poésie devint aussi plus uniforme et plus majestueuse; toutes les syllabes se suivirent dans un ordre constant et formèrent une mélodie continue: le rhythme eut pour principe la quantité. Mais l'imperfection de la danse, le peu d'étendue et le vague de son expression, ne lui permettaient de s'unir étroitement qu'avec une poésie confuse ou sensuelle (2). Quand les sentiments acquirent plus de précision, plus de profondeur, et que les idées prirent quelque prépondérance, il fallut renoncer à une association désormais impossible (3).

(1) C'est le caractère de la danse et de la poésie de tous les peuples sauvages.

(2) La danse ne s'est associée d'une manière générale qu'à la poésie religieuse de l'Orient et à la poésie plastique de la Grèce; cette liaison y empêcha certainement la versification de se baser sur l'accent.

(3) Du temps d'Aristote, la liaison de la poésie avec la danse n'était déjà plus aussi étroite qu'elle l'avait été d'abord: Το μεν γαρ πρωτον τετραμετρω εχρωντο δια το σατυρικην και ορχηστικωτεραν ειναι την ποιησιν: Περι ποιητικης, ch. IV, n° 14. Aussi voulut-on donner à la danse un autre caractère; au lieu de manifester un sentiment, on lui fit exprimer des idées. Mais la pantomime est une invention bâtarde qui n'a fait que mieux constater l'impuissance des arts qui prétendent sortir de leurs limites naturelles. En Grèce, il est vrai, on danse encore maintenant en chantant comme du temps d'Homère; mais cette association n'a plus aucune raison que l'habitude.

La liaison de la musique avec la poésie était plus naturelle encore, puisque les sentiments passionnés donnent des modulations plus marquées à la voix (1) et que la musique est l'art même du rhythme (2). Si cette association concourut, comme on n'en saurait douter, au caractère de la musique ancienne (3), son influence sur la poésie fut bien plus profonde ; elle obligeait la versification de mieux dessiner son mouvement, et le subordonnait au rhythme de la musique (4). Cette subordination devait même être d'autant plus étroite, que la science de l'harmonie n'était pas encore ébauchée, et que l'on ne croyait à la liaison des sons que lorsque leur accord était complet (5). L'absence d'harmonie rendait les rapports mélodiques plus frappants, aucun autre sentiment n'empêchait de les percevoir dans toute leur force : le rhythme du vers était, comme celui de l'accompagne-

(1) Denys d'Halicarnasse avait déjà reconnu (Περι συνθεσεως ὀνοματων, par. 2) que dans la prononciation les intonations ne peuvent varier que de trois notes et demie; pour donner plus d'étendue à la voix, il faut ouvrir davantage la trachée-artère, en un mot chanter.

(2) Aristeides Coïntilianos définissait même la musique *τεχνη πρεποντος ἐν φωναις και κινησε*, et la même idée se trouve dans le premier dialogue de Platon. A cette raison naturelle se joignit souvent la haute estime que l'on faisait de la musique. On l'appelait en chinois la *science des sciences*, la riche science d'où toutes les autres découlent (Stafford, *Histoire de la musique*, p. 47); Confucius avait même fait un livre sur la musique ; Klaproth, *Journal asiatique*, novembre 1823. Les Grecs lui accordaient également une haute importance religieuse et politique (voyez Platon, *De legibus*, l. II, p. 656; l. VII, p. 799; Müller, *Die Dorier*, t. II, p. 322, et Jacobs, *Vermischte Schriften*, t. II, p. 275); aussi, d'après une expression de Thomas Magister (dans la Vie de Pindare, ap. Böckh, *De metris Pindari*, p. 2), les poëtes lyriques étaient-ils obligés de l'apprendre : Δασω τω Ἀρμωνει, μελοποιω, παρ' ὡ την λυρικην ἐπαιδευθη.

(3) Cette étroite association fut sans doute la cause principale de l'état d'enfance où resta la musique grecque; elle était trop dépendante de la poésie pour se perfectionner beaucoup. Aussi Platon, qui craignait qu'en devenant trop sensuelle, elle n'énervât les âmes, blâmait-il, dans le second livre des *Lois*, toute espèce de musique qui n'était pas accompagnée de paroles. La même cause dut agir dans l'Inde, et nous savons que la mélodie y est souvent sacrifiée à l'expression; W. Jones, *Works*, t. III, p. 17; voyez aussi le *Quarterly musical magasine*, t. VIII, p. 40, et un passage de Bird, cité dans la note 1, p. 210.

(4) Deux rhythmes différents n'auraient pu s'accorder ensemble et le plus sensible, celui de la musique, imprimait son mouvement à l'autre.

(5) Les Anciens ne connaissaient probablement pas les accords; ils jouaient et chantaient sur le même ton, dans la même note, sauf peut-être les Grecs qui semblent avoir quelquefois remplacé l'unisson par l'octave. Au moins les écrivains qui ont traité de la musique ne parlent point de ce que nous appelons l'*harmonie*; il n'y a qu'une seule *partie* dans tous les fragments de musique qui nous sont parvenus, et la pauvreté des instruments, le petit nombre de leurs cordes, leur



[illegible] Il fallait des instruments sonores (2), [illegible] du moins [illegible] plus importants du rythme, et cette succession de temps forts et de temps faibles se retrouvait aussi nécessairement dans les vers ; la versification se basait sur l'accent. Dans la musique, les sons faibles devaient précéder les autres, le passage du silence aux sons [illegible] des gradations successives [illegible] (3) ; et la même transition avait lieu dans la mesure des vers, la voix glissait légèrement sur la première syllabe (4). Avec un rythme musical trop [illegible], on ne pouvait donner aux vers une cadence fortement marquée (5) ; un désaccord aussi choquant n'eût pas même permis de sentir l'harmonie de la versifica-

défaut de mesure, rendaient les modifications harmoniques à peu près impossibles. Il n'y avait [illegible] qu'une seule note pour chaque syllabe, puisque [illegible] d'Espagne [illegible] Voyez aussi [illegible], *Voyage d'[illegible]*, t. III, ch. XXVI, p. [illegible].

(1) C'est pour cela que les Chinois n'élèvent pas la voix par tons et demi-tons, mais par tierce, quarte, et octave.

(2) Voilà pourquoi les instruments à percussion étaient si répandus et si variés dans tout l'Orient : le theph, le selselim (hébreux), le sistrum (égyptien), le tamtam, le nagua (indiens), le douf, les tambour (arabes), le daul, le tombalch, le kios (turcs).

(3) Non seulement ce contraste aurait été blessant en lui-même, mais il eût rendu moins sensible la loi qui régissait la succession de tous les sons.

(4) Aussi, comme nous l'avons dit, la prosodie de la première syllabe du vers était indifférente dans presque tous les systèmes de versification, et cette indifférence ne fut portée nulle part aussi loin que dans la poésie chinoise, qui est plus intimement liée à la musique que toutes les autres. Si la même raison ne fit point commencer par une brève les vers mesurés par la quantité, c'est que le rythme n'y résultait plus de la succession des sons forts et des sons faibles, mais de la durée [illegible] des sons et de leur ensemble ; il fallait détacher chaque vers de tous les autres, en marquer le commencement et la fin, et la voix glissait assez légèrement sur la dernière syllabe pour ne lui donner aucune quantité, et s'arrêtait longuement sur la première.

(5) Cette raison peut servir aussi à expliquer pourquoi la versification de quelques peuples orientaux avait un rythme si peu marqué, on pourrait même dire si complètement nul. Chez les Hébreux, par exemple, les modulations musicales étaient presque immuables ; au moins est-il fort probable que les premiers Chrétiens avaient adopté la mélodie comme les paroles des Psaumes, et nous savons par saint Isidore (*De officiis ecclesiae*, l. I, ch. 5) que psallens pronunciandi vicinior esset quam canenti (voyez aussi Guarin, *Grammatica hebraica*, t. II, p. 397, et de Wette, *Kommentar über die Psalmen*, introd., p. 88). Le caractère purement intellectuel de la versification semblerait même une conséquence de la nature de la musique, qui, suivant le rabbin Zamora, était purement expressive. A l'en croire, chaque partie de l'Am-

tion (1). Quand la musique vint à se perfectionner, quand elle adoucit le passage d'une note à une autre en diminuant les différences de leur ton, il fallut que la versification modifiât la forte accentuation qui lui servait de base, et, s'il ne s'était pas appuyé sur un nouveau principe, le rhythme serait devenu confus. La durée des sons remplaça leur élévation (2). On combina les syllabes en pieds d'une manière uniforme, et sans l'invention d'une quantité prosodique cette égalité eût été impossible (3) : l'adoption d'une métrique exacte, basée sur une prosodie plus ou moins factice, était

cien-Testament avait un air particulier qui résultait de son esprit; les cinq livres de Moïse se chantaient d'un ton plein et doux, les Prophéties avec un accent rude et pathétique, les Psaumes avec des intonations graves qui tenaient de l'extase, etc.; *Histoire de la musique et de ses effets*, t. I, p. 69.

(1) Des airs trop variés empêchent aussi de marquer le mouvement du rhythme; si leurs différences étaient trop sensibles, elles blesseraient l'oreille, et l'on ne parvient à les affaiblir qu'en multipliant les tons de l'échelle musicale, en rapprochant les intervalles qui séparent les intonations différentes, c'est-à-dire en rendant la mélodie tout à fait obscure. La musique indienne, par exemple, avait dans le principe six modes principaux (*raug* ou *raga*) pour chacune des saisons de l'année; on les appelait *bhairava*, *malava*, *sriraga*, *hindola* ou *vasanta*, *dipaca* et *magha*; mais ils se subdivisèrent presque à l'infini; le *Narayan* en distingue jusqu'à seize mille. Cette multiplicité n'eût pas été possible sans une grande quantité de tons; aussi l'octave avait-elle, suivant M. Stafford (*Histoire de la musique*, p. 44, trad. française), vingt-deux *sruti's* (quarts et tiers de notes), et Soma reconnaissait dans l'échelle musicale jusqu'à neuf cent soixante variétés de ton, qui à la vérité n'étaient pas toutes en usage. Une pareille musique devait avoir des modulations très fréquentes et une mesure presque insensible. Nous ne sommes pas surpris que Bird ait dit en tête de sa collection de mélodies indiennes: Ich habe mich streng an den Originalcharakter gehalten, obschon es mir nicht geringe Mühe kostete, diese Lieder in ein geregeltes Zeitmass zu bringen, welches der indischen Musik überhaupt sehr mangelt; trad. de Fink, ap. *Allgemeine Encyclopädie*, part. II, t. XVII, p. 456. Cette raison concourut sans doute aussi à la variété des mètres que l'on ne craignait pas d'admettre dans la même pièce, et à l'emploi fréquent de la prose dans des compositions véritablement poétiques par leur inspiration.

(2) Le caractère de la musique grecque demandait aussi que la versification ne reconnût que deux espèces de syllabes, séparées par des intervalles réguliers: on sait que le genre diatonique y fut seul en usage jusqu'au temps d'Alexandre, où Timothée inventa le genre chromatique. Cent cinquante ans après, Eratosthènes imagina le genre enharmonique, et ces changements exercèrent certainement beaucoup d'influence sur la corruption de la quantité et sur l'adoption de la versification accentuée.

(3) La seule prononciation de deux vers mesurés par le nombre des syllabes et leur cadence naturelle prouve la différence de leurs pieds; nous citerons comme exemple:

Celui qui met un frein à la fureur des flots
Sait aussi des méchants arrêter les complots.

Le premier vers est sensiblement plus long que le second. Cette différence ne tient pas seulement à la nature des syllabes; la pause métrique qui sépare les pieds devient bien plus marquée quand elle coïncide avec la pause naturelle qui sépare les mots.



une conséquence nécessaire du caractère de la musique (1). Quand cependant, comme chez les Arabes, les modulations musicales sont devenues assez nombreuses pour réduire beaucoup les intervalles qui séparaient les tons et pour les lier étroitement dans une mélodie continue (2), la succession des sons frappe bien plus qu'une note isolée, et la quantité de chaque syllabe perd aussi de sa valeur; on est obligé de marquer l'ensemble du vers par une consonnance fina- (3). Pendant le moyen âge, la rime acquit encore plus d'importance. Long-temps on chanta chaque poëme sur un air particulier (4), et, quoique la mélodie en fût bien dessinée (5), la science de l'harmonie était si peu avancée, que

(1) Quelle que fût la nature de ses éléments, la durée des sons importait seule à la musique, et la métrique partagea facilement cette indifférence; elle substitua des spondées aux dactyles de l'hexamètre, et des trochées aux iambes du vers dramatique. Dans la poésie lyrique, cette liberté n'était pas possible; une déclamation plus musicale y faisait aussi ressortir l'harmonie des éléments qui composaient chaque pied, et la manière arbitraire dont ils auraient été groupés eût nécessairement obscurci le rhythme.

(2) La division la plus habituelle de l'échelle est en tiers de tons; mais on y admet aussi quelquefois des demi-quarts de tons, et jamais la voix ne passe d'un son à un autre sans parcourir tous les intervalles qui les séparent.

(3) Voilà pourquoi les vers arabes n'étaient pas suffisamment marqués par la quantité, et se terminaient par une rime qui se reproduisait dans tout le cours de chaque pièce sans aucun changement. On ne saurait douter un instant de la liaison étroite de la poésie avec la musique, puisque Khalil, auteur du système métrique des Arabes, emprunta à leur système musical les paradigmes techniques des six éléments primitifs de la versification; De Sacy, *Traité élémentaire de la prosodie des Arabes*, p. 5, note.

(4) Dans les premiers temps de la littérature moderne, les poëtes étaient musiciens et composaient eux-mêmes les airs de leurs vers: Elias Cairel ben escrivia mots e sons; ap. Raynouard, t. V, p. 141; Richartz de Barbesieu trobava avininenmen motz e sons; ap. Eumdem, t. V, p. 433. Asonar (*rimer*), signifiait même, dans la vieille langue espagnole, *mettre en musique*; El qual (Mosen Jorde de sant Jorde) ciertamente compuso asaz fermosas cosas, las quales el mismo asonaba: ca fue musico excellente; *Carta del marques de Santillana* (Saint-Julliana), ap. Sanchez, *Coleccion*, t. I, p. LVII. En Allemagne, il fallait que les nouveaux airs fussent approuvés par deux maîtres; mais cette approbation n'était pas fort difficile à obtenir, puisque Wagenseil en connaissait et en citait deux cent vingt-et-un; *Buch von der Meistersänger holdseligen Kunst* (à l'appendice de *De civitate Noribergensi*), p. 534. Ce ne fut qu'après que la musique et la poésie, devenues plus difficiles, exigèrent de longues études, que la profession du *trouveur* se distingua de celle de l'*accompagnateur*. La preuve de leur union primitive resta dans la langue; *jongleur* et *menestrel* se dirent pendant long-temps du poëte comme du musicien:

Pero tug son joglar
Apelat en Proensa.

Guiraut, ap. Diez, *Poesie der Troubadours*, p. 32.

et on donnait aux poëmes composés sur un ancien air un nom particulier, *estampida*; *Histoire littéraire de France*, t. XVI, p. 201.

(5) Si toutefois il est permis d'en ju-

l'accompagnement qui s'y mêlait toujours (1) la rendait presque insensible (2). Sans les consonnances rapprochées et régulières de la versification, le rhythme musical n'aurait pu avoir le caractère prononcé qui lui était indispensable.

Il n'est pas jusqu'à la nature des sons musicaux qui, en agissant sur la loi qui les unit, n'exerce aussi de l'influence sur les formes de la versification. Les instruments à percussion conviennent mieux à un rhythme grossier où quelques sons dominent les autres, et à une forme de versification où la voix s'appesantit long-temps sur les syllabes accentuées (3). Les instruments à cordes ne peuvent marquer fortement le rapport des sons que par des consonnances (4) qui passent naturellement dans le rhythme de la poésie (5). La mélodie des instruments à vent est plus continue et marque moins les intervalles qui séparent les tons; elle s'associe mieux avec une versification qui donne une valeur métrique à toutes les syllabes et établit entre elles des rapports prosodiques faciles à reconnaître (6). Il n'est pas jusqu'à la construction des

ger par les airs qui nous sont parvenus, dont, suivant M. Perne, nous ne connaissons pas même la véritable notation.

(1) On sait même que les troubadours avaient souvent un musicien attitré qui les suivait partout : Pistoleta si fo cantaire d'En Arnaut de Marvoill; ap. Raynouard, t. V, p. 349. « Les jongleurs étaient le plus souvent attachés aux troubadours »; Raynouard, t. II, p. 159.

(2) Un critique fort érudit, M. Bottée de Toulmon, est allé jusqu'à dire que l'accord ne pouvait être que le résultat de conventions que nous ne comprenons plus.

(3) Les peuples sauvages, qui ne connaissent pas d'abord d'autres instruments, n'ont ordinairement pour poésie qu'une sorte de psalmodie grossière où la voix s'élève irrégulièrement sur quelques syllabes.

(4) Ils ne peuvent même s'accorder que par des consonnances; Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, ch. XVIII.

(5) La harpe et le luth, dont les populations du Nord se servaient presque exclusivement, concoururent sans aucun doute à y faire de l'allitération le principe de la versification, et à rendre la longueur des vers presque indifférente. Nous hésitons d'autant moins à le croire que ces instruments n'avaient d'abord qu'un petit nombre de cordes, qui se pinçaient sans aucun autre principe que le plaisir de l'oreille. C'est au moins la seule manière dont nous puissions expliquer ce passage de Beda ; *Historia ecclesiastica Anglorum*, l. IV, ch. 24 : Unde nonnunquam in convivio, cum esset laetitiae causa decretum ut omnes per ordinem cantare deberent, ille (Cædmon) ubi appropinquare sibi citharam cernebat, surgebat a media coena; et Alfred ajoute dans sa version une expression encore plus frappante : Aras he *for sceome*, il se levait par honte.

(6) La flûte et la lyre étaient les deux instruments les plus répandus chez les Grecs, et la nature des cordes, qui, sui-



instruments qui n'ait dû influer sur le rhythme. Quand les sons de l'accompagnement se reproduisaient constamment sans aucune variété de modulation (1), le poëte était obligé de donner la même uniformité au mouvement du vers (2); et, plus tard, lorsque le perfectionnement des instruments permit de changer de ton sans affecter la mélodie, l'oreille avait contracté des habitudes que les plus légères innovations dans la succession des syllabes auraient blessées (3).

CHAPITRE XVI.

DE L'INFLUENCE DE L'HABITUDE SUR LA VERSIFICATION.

L'harmonie n'est pas le seul principe du rhythme : vainement l'intelligence percevrait la loi qui unit les sons et règle leur succession, si l'oreille ne trouvait dans leur nature elle-

vant l'opinion la plus générale, étaient d'abord de lin, rendait les sons de la lyre trop obscurs et trop sourds pour qu'elle ait pu exercer une influence bien puissante sur la versification.

(1) La lyre, telle que l'inventa Mercure ou Hermès Trismégistes, n'avait que trois cordes (le *mi*, le *fa* et le *sol*); le nombre n'en fut porté que successivement jusqu'à sept (le *la* fut ajouté par les Muses, le *ré* par Linus, et Orphée compléta l'heptacorde), et l'on n'en pinçait ordinairement qu'une seule à la fois, puisqu'on se servait d'un tuyau de plume ou d'un plectre. Quant au monaule et au syriux, ils n'avaient pas de clefs, et le nombre de leurs trous était fort limité; voyez, sur l'histoire de la flûte chez les Grecs, Böttiger, *Kleine Schriften archäologischer und antiquarischer Inhalts*, t. I, p. 1-61. Cette imperfection des instruments obligea d'en augmenter beaucoup le nombre (voyez Pollux, l. IV et X; Athénée, l. XIV, et M. Fétis, *Revue musicale*, t. IX); il en fallait un différent pour chaque ton.

(2) Aussi dans la poésie lyrique, dont la liaison avec la musique était bien plus étroite, les mêmes pieds se reproduisaient-ils constamment sans qu'il fût possible de les remplacer par d'autres d'une mesure équivalente.

(3) Le ton des instruments ne resta pas non plus sans influence sur les formes de la poésie; son élévation obligeait le poëte de marquer davantage le rhythme. Aristoxenes est même allé jusqu'à dire que la différence des genres tenait à la tension plus ou moins grande des cordes : Ὅτι μεν οὖν αἱ των κινεισθαι πεφυκοτων φθογγων ἐπιτασεις τε και ἀνεσεις αἰτιαι εἰσι της των γενων διαφορας, φανερον; Ἁρμονικων στοιχειων, p. 22.

même quelque élément de plaisir. A ces deux conditions nécessaires du rhythme musical la versification en ajoute une troisième, l'expression; par des associations d'idées également étrangères à la nature des sons et à leur arrangement, elle donne plus d'énergie à la phrase. Chacun de ces éléments acquiert plus de force suivant la forme de la versification et le caractère de la poésie; mais ils n'en concourent pas moins toujours à l'effet du rhythme, et l'habitude exerce une action contraire sur les impressions qu'ils produisent.

Les perceptions purement sensibles s'affaiblissent par leur répétition; dès qu'il vient à se reproduire fréquemment, l'ébranlement des nerfs acoustiques se modère assez pour ne plus être douloureux (1), ou ralentit trop ses vibrations pour éveiller un vif sentiment de plaisir (2). Quand l'attention est moins préoccupée de la nature des sons, on sent mieux au contraire toute leur mélodie (3); l'habitude de percevoir la loi qui les enchaîne en rend la perception plus facile, et, en augmentant l'activité de l'esprit (4), donne réellement au rhythme plus de clarté et de précision (5).

(1) On sait que les Anglais attachés à l'ambassade de lord Macartney se mirent à courir pour éviter la musique des Chinois, et que ceux-ci montrèrent une indifférence qui allait jusqu'au mépris pour les *Sauvages* et les *Cyclopes*, de Rameau, que le père Amyot joua devant eux.

(2) Equidem non nego, et infra ipse probabo, exercitio et crebra auditione fieri posse, ut concentus quispiam nobis placere incipiat, qui primum displicuerit et vicissim: Euler, *Tentamen novae theoriae musicae*, ch. I, par. 2.

(3) Voilà pourquoi la quantité était si sensible en grec; quoiqu'elle ne fût d'abord (dans les syllabes où elle ne résultait pas de la nature des lettres) qu'une conséquence de la versification, elle en devint le principe.

(4) L'habitude affaiblit la capacité de sentir et accroît la faculté de penser : tout ce qui est sensuel s'épuise, tout ce qui est intellectuel se développe. Il y a donc dans l'histoire de la versification une nécessité indépendante du caractère de la poésie et de la nature des langues; le rhythme doit de jour en jour moins accorder à l'harmonie musicale et devenir plus expressif.

(5) Videtur nobis haec quam habitudinem dicimus, maxima pars ejus, quod artis est : haec enim circa cantus divisionem, atque contextum carminum et rithimorum (*sic*) relationem consistit; Dante (?), *De vulgari eloquio*, l. II, p. 54. L'influence de l'habitude peut seule expliquer comment des versifications qui ont cependant de bien grandes analogies apprecient si différemment l'effet des consonnances. En italien, par exemple, la rime d'une syllabe paraît ridicule (*verso tronco* et *cadente*), et on ne l'emploie jamais d'une manière systéma-



[illegible]

[illegible]

[illegible]

qui leur donnent une valeur véritable ne s'y associent point avec assez de facilité et de constance (1), des changements essentiels ne sont pas impossibles. Ils deviennent même nécessaires lorsque des modifications dans la nature de la langue (2), dans la manière de réciter les vers (3), ou dans le caractère de la poésie (4), retirent au principe de la versification l'harmonie et la force qui l'avaient fait choisir, ou introduisent de nouveaux éléments bien préférables aux anciens (5). Dans tous les autres cas, les changements sont des caprices sans raison, ou de maladroites imitations, qui n'ont de valeur que par des préoccupations

le témoignage d'Horace lui-même, c'est la ressemblance de la versification de Lucrèce (né 90 ans seulement avant l'ère chrétienne) avec celle d'Ennius, et les différences si prononcées qui la distinguent de celle des écrivains du siècle d'Auguste. La popularité des poésies pouvait, comme une longue habitude, s'opposer à l'adoption d'un nouveau rhythme. C'est là sans doute une des causes qui empêchèrent, dans les premiers siècles des littératures romanes, de faire aucune tentative, même malheureuse, pour imiter le rhythme des vers latins; tandis que les poëtes slaves y parvinrent dès la fin du 13e siècle; voyez la note suivante.

(1) Telle est probablement la cause du peu de fixité de la versification portugaise; on y peut imiter le rhythme espagnol, italien et français. La variété était plus grande encore en bohémien; les éléments du rhythme eux-mêmes n'avaient rien de fixe. Dans le recueil de vers, écrits de 1290 à 1310, que Hanka trouva en 1817 à Königinhof, il y a un fragment d'une *Légende des douze Apôtres* dont la versification se base sur la rime (ap. Dobrowsky, *Geschichte der böhmischer Sprache*, p. 105); le *Juraslaw* est en vers blancs composés de cinq trochées :

Wzhŏrŭ brātrĭ, wzhŏrŭ wōlă Vnĕslăv ;

il y avait dès 1259 des poëmes écrits en hexamètres (d'après Schaffarick, *Geschichte der slawischen Sprache und Literatur*, p. 314); et Drachovius dit, dans son *Grammatica boemica in V libros divisa*, qui parut en 1660, seize ans après sa mort : Genera carminum tot sunt apud Boemos quot apud Latinos, iisdemque constant pedibus; voyez aussi la note 3, p. 215. Au reste, les formes perdent considérablement de leur importance quand l'expression en prend beaucoup. En allemand, par exemple, l'indépendance du poëte n'y reconnaît presque aucune borne. Il y a des drames en vers blancs, en vers iambiques (c'est la forme ordinaire), en vers trochaïques (par Müllner et par Grillparzer), et en vers alexandrins (le *Mitschuldigen* de Göthe). M. Simrok a donné à sa traduction du *Nibelunge Not* le rhythme de l'original, et M. de la Motte-Fouqué n'a pas craint d'employer l'allitération dans ses imitations de poésies islandaises.

(2) Aussi l'affaiblissement de la quantité latine obligea la versification de reprendre l'accent pour son principe.

(3) Voyez le chapitre précédent.

(4) Voyez le chapitre XIV.

(5) Ainsi, par exemple, la disparition presque totale des flexions en allemand et en anglais permit de terminer les vers par des consonnances qui ajoutaient à la force de l'expression.

individuelles (1) qu'un peuple ne partage jamais (2).

Depuis que les connaissances littéraires sont devenues plus fréquentes et plus étendues, depuis que l'on peut attribuer au rhythme d'une poésie étrangère un plaisir qui tient le plus souvent à des causes tout à fait différentes (3), les essais d'innovation dans les formes de la versification se sont cependant répétés avec insistance, et la popularité des littératures classiques dut faire imiter la métrique ancienne de préférence à toutes les autres. Vainement l'esprit nouveau de la poésie et des langues donnait à l'expression une puis-

(1) Nous citerons comme exemple une chanson sur la mort du comte de Leicester, qui fut tué à la bataille d'Evesham, le 4 août 1265 :

Chaunter m'estoit, mon cuer le voit,
En un dure langage,
Tut en ploraunt fust fet le chaunt
De nostre duz baronage.

Ap. Ritson, *Ancient songs and ballads*, t. I, p. 105.

Évidemment c'est la mesure des vieilles ballades anglaises :

The Persè owt of Northombarlande
And a vowe to God mayd he,
That he wold hunte in the mountayns
Of Chyviat, within dayes thre.

The honting of the Cheviat ap. Percy, *Reliques of ancient english poetry*, t. I, p. 2.

On y a seulement ajouté une rime léonine dans tous les vers impairs. Quant aux imitations du rhythme des troubadours par des meistersinger allemands, des rederyker belges et des poëtes italiens du premier siècle, elle est incontestable, puisque les idées elles-mêmes sont copiées.

(2) Comme il est bien plus facile de reconnaître une ressemblance matérielle que d'expliquer des rapports par des causes philosophiques et littéraires, les critiques, même les plus distingués, ont souvent attribué l'adoption d'une forme de versification à une imitation qui, dans les premiers temps d'une littérature, lorsque la poésie a conservé toute sa naïveté, est presque toujours impossible. Ainsi Tyrwhitt a dit, dans son introduction du *Canterbury tales*, p. CIV, note 42 : From such latin rhythms and chiefly those of the iambic form, the present poetical measures of all the nations of roman Europe are clearly derived; et M. Martinez de la Rosa trouve également l'origine de l'endécassyllabe espagnol dans l'iambe latin ; *Obras*, t. I, p. 158. Au contraire, Fr. von Schlegel est allé jusqu'à prétendre dass wir in jener romanischen Versarten (fragments d'épopées provençales) eine Nachbildung der gothischen Vers und Heldenstrophe besitzen (*Werke*, t. X, p. 63), et M. Uhland a donné encore plus d'extension à cette idée ; *Musen*, 1re année, 3e trimestre, p. 102. Pour qui voudrait s'en tenir à des rapports accidentels, il serait très naturel de trouver le nombre des syllabes, l'hémistiche et la rime de nos alexandrins dans les asclépiades d'Horace :

Exegi monumentum aere perennius,
Regalique situ pyramidum altius.

(3) C'est d'abord un plaisir de vanité satisfaite ; on jouit de comprendre une langue étrangère que les autres ne comprennent pas, et l'intelligence en est rarement entière. Les pensées n'y ont point la même clarté que dans un idiome que l'on entend parler tous les jours ; elles exigent plus d'activité d'esprit, et, en complétant leur sens, l'imagination les agrandit et les colore. Souvent aussi l'intelligence était plus fraîche, plus poétique la première fois que de semblables poésies ont attiré son attention, et elle mêle à ses jugements actuels le souvenir de ses anciennes impressions.

[illegible] exclusive : on n'en attachait pas moins (1), dans tous les idiomes, une importance prépondérante à la forme matérielle des vers et à la composition des mots. A une accentuation de plus en plus marquée par le développement naturel de l'humanité elle-même, on substituait une quantité factice, qui ne permettait plus de la sentir. Dans les plus longs mots, l'accent ne portait généralement que sur une seule syllabe; il se déplaçait quelquefois, suivant la pensée ou même la construction de la phrase, et l'on imposait à toutes les syllabes une quantité invariable (2). Les langues dont l'accentuation était le plus prononcée (3), celles dont les syl-

(1) Nous connaissons peu de vers espagnols mesurés d'après les règles de la [illegible] ancienne; Villegas a cependant composé dans ce rhythme [illegible] un livre tout entier (le IXe de la seconde partie de *Las eroticas*, il l'appela même *Las latinas*). Nous citerons comme exemple le commencement d'une églogue :

Lycidas y Coridon, Coridon el amante de Filis,
Pastor el uno de cabras, el otro de blancas ovejas,
Ambos à dos tiernos, mozos ambos, Arcades ambos,
Viendo que los rayos del sol fatigaban el orbe.

Par une préoccupation qui nous semble un peu forte, M. Martinez de la Rosa trouve à ces hexamètres la même harmonie qu'en latin (*Obras literarias*, t. I, p. 157). Juan Rengifo (*Arte poetica*, ch. XIV) et Luzan (*Poetica*, l. II, ch. 22) ont soutenu également que l'espagnol se prêtait fort bien à la versification métrique. Il y a des hexamètres hollandais de Hugen (1625), de Plemp et de Groenwald. Ce dernier commence par ces deux vers sa traduction du deuxième chant de la *Messiade* :

Thānds steēg övër dë sēdērbōochēn dë mōrgēn bēneenwaart
Jezus verrees, en de Zonne gezien van de zielen der vaders.

L'*Hercules* suédois de Stiernhielm, imprimé en 1653, est aussi en vers hexamètres :

Hērcŭlēs ārlā stōd ŏpp, ĕn Mŏrgŏn, ĭ fŏrstă sĭn Ūngdōm,
[illegible]
[illegible]

L'ode [illegible] de Nordon à la ville de [illegible] (ap. *Ad posteriorem* [illegible]) [illegible] aussi par ces deux vers hexamètres :

[illegible]
[illegible]

Nous en pourrions citer également en magyar (par Erdösi, dans sa traduction de la *Bible*, imprimée en 1541; par Molnár, dans son *A' régi Jeles* [illegible], 1760; et par Kazinczy, [illegible], 1811), en bohémien (c'est le rhythme suivi par Amos Comenius dans la traduction des *Distiques* de Caton, qu'il fit paraître à Amsterdam en 1662), en polonais (on a même publié, en 1781, un recueil entièrement composé de vers métriques), et en carniol (ap. *Pismenize od lepeh umetnost*, Laybach, 1781).

(2) La quantité de toutes les syllabes n'est pas invariable, mais elle est déterminée par des règles qui s'appliquent invariablement dan toutes les circonstances semblables.

(3) Non seulement plusieurs poëtes italiens ont voulu composer des vers métriques, entre autres Alberti, Astori, Fabbio Benvoglienti, Girolamo Ruscelli, Grassi, Vanini, Chiabrera, Balducci,



labes sourdes (1) ou la cadence régulière (2) s'opposaient le plus fortement à cette introduction capricieuse d'une quantité impossible, étaient également soumises à ces absurdes tentatives. Lorsque le résultat n'a pas formellement condamné de semblables imitations (3), c'est que la poésie trou-

et Bernardino di Campello, dont la tragédie de *Gerusalemme cattiva* est même écrite tout entière en vers choriambiques. Des critiques estimés, Castelvetro, Trissino, Lorenzo Fabri, et surtout Tolomei (*Versi e regole della nuova poesia toscana*, 1539), firent la poétique de cette espèce de versification. Nous citerons comme exemple les deux premiers vers d'une épître d'Alberti, qui vivait de 1398 à 1472 :

Quēstă pĕr ēstrēmā mĭsĕrābĭl ĕpīstŏlă māndō
Ā tē chē sprēzzī rūstĭcămēntĕ nŏī.

(1) Tel que l'anglais, où une grande quantité de syllabes n'ont pas une prononciation assez marquée pour compter dans la mesure des vers. Un obstacle si insurmontable n'empêcha pas Spenser de composer des hexamètres qui ne nous sont pas parvenus; Sydney (dans son *Arcadia*) et Coleridge en ont fait d'élégiaques; Campion s'était exercé avant eux (dans le 16e siècle) dans presque tous les genres de vers métriques, et un anonyme publia, en 1737, *Introduction of the ancient greek and latin measures into british poetry.* Il donne comme exemple une traduction de la quatrième églogue de Virgile, commençant par ces deux vers, que l'on doit sans doute scander de la manière suivante :

Sĭcĭlĭān Mūsēs, tō ā strāin mōre nŏble ăscēnd wē.
Wōods ānd lōw tămărīsks dēlight nōt ēvĕry fāncy.

(2) Le français, par exemple, est accentué sur la dernière syllabe sonore de tous les mots qui ne sont pas suivis d'un enclitique (sauf cependant quelques noms propres qui se reproduisent trop rarement pour affecter la cadence de la langue) et sur tous les monosyllabes qui ne sont pas inséparablement unis au mot suivant. Une autre raison y rend encore la versification métrique plus impossible ; comme le rhythme repose presque exclusivement sur la numération des syllabes, l'oreille s'habitue à leur donner la même valeur à toutes et ne peut en reconnaître une double à celles que l'on regarde comme longues. Beaucoup de poëtes ou plutôt d'érudits n'en ont pas moins cherché à introduire dans notre poésie un rhythme basé sur la quantité. Nous citerons entre autres Mousset (au moins d'Aubigné prétend, dans la préface de ses *Petites œuvres mêlées*, qu'il avait traduit l'*Iliade* et l'*Odyssée* en vers métriques), Jodelle (un distique en tête des *Amours* d'Olivier de Magny), Henry Estienne (la traduction d'un distique latin), Pasquier, Baïf (le plus persévérant de tous), Ronsard (deux odes saphiques où la rime a cependant été conservée), Passerat, Nicolas Rapin, Desportes, le comte d'Alcinoïs (Nicolas Denizot), Scévole de Sainte-Marthe, d'Aubigné, le père La Rue (il conservait la rime léonine, comme dans ces deux vers :

Hēnrĭĕtte ēst mōn *biēn*; dĕ să bōntē l'ōmbrĕ jĕ sēns *biēn*;
Māis ĕlle ў jōint lă rĭ*guēur*, dōnt ĕlle ăhāt mă vĭ*gueur*),

l'auteur anonyme de l'*Angelinde* (Londres, 1760; évidemment il ne savait pas le français :

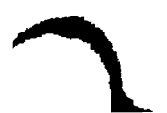
Non, le ciel est tout sage. Il exalte sa face sereine
Même des champs de la foudre. Il évoque le jour des ténèbres.)

et enfin Turgot, auquel on ne peut refuser un sentiment véritable de l'harmonie :

Dējă Dĭdōn, lă sŭpērbĕ Dĭdōn, brūle ēn sĕcrĕt. Sōn cœ̄ur
Nōurrĭt lĕ pōisōn lēnt qŭi lă cōnsŭme ĕt cōurt dĕ vĕine ēn vēine.
L'īndōmptāblĕ vălēur, l'ŏrĭgine īllūstrĕ, lă bēautē,
L'aīr, lĕ rĕgārd, lă dĕmārchĕ, lă vōix dŭ hĕrōs qŭi l'ă chārmēe.

Didon, poëme en vers métriques hexamètres, traduit du IVe livre de l'*Énéide*, 1778, in-4° de 108 pages, tiré à douze exemplaires.

(3) L'allemand, dont la versification



vait dans l'expression des pensées et dans le caractère de la langue un rhythme naturel qui suffisait à ses besoins d'harmonie (1).

CHAPITRE XVII.

DE L'INFLUENCE DE LA VERSIFICATION SUR LA POÉSIE.

En se réalisant par une expression sensible, toute conception poétique perd nécessairement de sa force et de sa gran-

se base sur une accentuation régulière qui se rapproche beaucoup de la quantité, semble plus propre aux vers hexamètres; aussi en connaît-on qui remontent au moins à 1540 (voyez Wackernagel, *Geschichte des deutschen Hexameters*, p. 6), et, depuis, l'usage n'en a presque jamais discontinué. Nous en avons de Konrad Gesner (1555, ap. Gottsched, *Grundlegung einer deutschen Sprachkunst*, p. 594), de Johan Fischart (*Geschichtklitterung*, 1575), d'Emmeram Eisenbeck (*Reimlose Bearbeitung des CIV Psalms*, 1617), de Berlichius (*De novercarum statu, jure et affectu*, 1628), d'Alstedius (*Encyclopaedia*, 1630); et peut-être n'est-il pas un seul grand poëte moderne, si l'on en excepte Schiller, qui n'en ait fait quelques uns; Kleist, Wieland, Voss, Stollberg, Bürger, Platen, etc. Klopstock ne s'est pas borné à en composer; il en a défendu la théorie dans un travail philologique spécial, *Fom deutschen Hexameter*, inséré dans son livre *Ueber Sprache und Dichtkunst*, p. 3-187. Mais il ne pouvait y avoir dans ces vers un rhythme véritablement métrique, puisque l'on pouvait remplacer arbitrairement les dactyles par les spondées et qu'aucun rapport régulier n'existait entre les brèves et les longues; l'harmonie qu'on croit y reconnaître résulte évidemment de causes tout à fait différentes. Les populations slaves, dont la versification semble basée sur la quantité, quoiqu'elle le soit réellement sur l'accent, ont si bien senti l'impossibilité d'établir ce rapport entre les brèves et les longues, qu'elles ont remplacé les spondées par les trochées et n'y mêlent jamais de dactyles; nous ne connaissons d'exception que pour quelques poésies serbes:

Облак се вије по ведром небу;
Мила мајчице бела црквице.

Кад полази младожена; ap. Вук Стефановић, *Народне српске пјесме*, t. I, p. 6.

Le rhythme magyar appelé *tordaic* (voyez ci-dessus p. 215, note 3) admettait la substitution des dactyles aux spondées; mais il ne se basait réellement que sur les accents (les syllabes longues) et la rime. On ne peut douter que la quantité ne fût une fiction, puisque dans le mètre *zrinyi*, qui fut inventé dans le même temps, on comptait les syllabes et on leur reconnaissait une valeur égale à toutes.

(1) Les critiques les plus érudits cédaient aux mêmes préoccupations. Quel-

deur. Le vague idéal où elle flottait dans le domaine infini de la pensée est remplacé par des formes précises, qui la bornent de toutes parts et la matérialisent ; ce n'est plus l'imagination qui la rêve et l'embellit de toutes ses couleurs, c'est l'intelligence qui la perçoit et la raison qui l'apprécie. A moins d'être fatalement condamné à l'impuissance, le poëte doit donc trouver dans son talent les moyens de relever ses idées de cette déchéance, et le génie lui-même succomberait dans une lutte si inégale contre la nature des choses, s'il n'employait toutes les ressources dont il peut disposer, l'impression de la cadence de la versification comme toutes les expressions de la langue (1). Il faut préférer les pensées qui s'unissent le mieux au mouvement naturel du vers, et les exprimer de manière à rendre encore cette association plus étroite, et par conséquent plus significative. Les nécessités rhythmiques ne peuvent d'ailleurs se faire pardonner les entraves qu'elles apportent à la libre manifestation des idées que par la force qu'elles ajoutent à l'expression ; celles qui ne facilitent pas la tâche de l'imagination la paralysent. Lorsqu'il est obligé de se préoccuper d'un choix de mots ou d'un arrangement de sons étrangers à la nature et au mouvement de sa pensée, le poëte n'est plus l'homme de son imagination ; il ne versifie point parce qu'il est naïf et que ses sentiments sont passionnés, c'est un ouvrier en vers qui agence péniblement des syllabes, et torture ses idées jusqu'à ce qu'elles se plient à toutes les exigences d'un rhythme de

que le caractère tout intellectuel de la poésie hébraïque soit diamétralement opposé à l'esprit plastique des littératures anciennes, ils en voulaient expliquer le rhythme par les règles de la versification grecque; voyez Josèphe, *Antiquitatum judaicarum* l. II, ch. 16; l. IV, ch. 8, et l. VII, ch. 133; Philon le Juif, *De vita theorica Essenorum*, p. 476 et 484; Eusèbe, *Evangelicae praeparationis* l. XI, ch. 5; saint Jérôme, *Praefatio in Jobum*, t. I, p. 795; *Epistola ad Paulam*, t. II, p. 709, et saint Isidore, *Origines*, p. 852 et 953.

(1) C'est une cause beaucoup trop négligée jusqu'ici des rapports généraux qui existent entre toutes les productions littéraires d'un peuple ; les grands poëtes choisissent instinctivement le genre et l'espèce de poésie qui conviennent le mieux au caractère de la versification, et les autres suivent leur exemple sans comprendre non plus les raisons qui avaient déterminé leur préférence.

pure convention. Par une suite naturelle de l'importance qu'usurpe la forme, de jour en jour le fond même de la poésie s'y subordonne plus complétement; bientôt le métier domine l'inspiration, et les vers deviennent une sorte de musique imparfaite, aussi pauvre d'idées qu'elle est riche de stériles redondances et de consonnances puériles (1).

Quand la poésie n'a pas d'autre rhythme qu'un parallélisme obscur qui porte même bien plus sur les idées que sur les sons, elle n'attache aux mots qu'une valeur littérale, et la suppression de tous ceux qui ne concourent pas essentiellement à la pensée en est la conséquence. Les ellipses les plus hardies sont une nécessité permanente du style, et les idées ne pourraient se produire avec ce dédain de la forme, si elles n'avaient par elles-mêmes de la force et de la grandeur. Cette élévation constante est d'ailleurs le seul moyen de faire accepter un système de versification qui oblige à reprendre chaque pensée à deux fois, et à la répéter si fidèlement, que la tournure de la phrase elle-même ne doit pas être bien différente. Le caractère d'une poésie associée à un tel rhythme est nécessairement le sublime et la monotonie (2).

Malgré la faculté de remplacer les dactyles par des spondées (3), la versification qui se prête le moins à l'expression

(1) Telle fut certainement la cause première de l'énervement où tomba la pensée dans la poésie artistique du moyen âge; mais le but que se proposaient les poëtes seconda puissamment son influence. Ils faisaient de la *poésie de salon* dans un temps où *la société* n'avait ni idées à elle ni intelligence pour comprendre les idées des autres; ils étaient donc obligés de reproduire constamment un petit nombre de lieux communs, et ils ne pouvaient racheter la vulgarité du sujet que par la recherche de la forme.

(2) Il est loin de notre pensée de vouloir expliquer le caractère de la poésie hébraïque par la nature de sa forme; nous regardons bien plutôt la versification comme une conséquence de l'esprit de la poésie, mais l'action n'en a pas moins fini par devenir réciproque.

(3) Il est d'ailleurs fort probable que la valeur prosodique des dactyles et des spondées était trop semblable pour que l'oreille en sentît la différence et que l'intelligence y attachât un sens rhythmique. Cependant, ainsi que nous l'avons dit, lorsque la quantité ne fut plus aussi sensible et que la double valeur de la longue devint une fiction, le poëte put réellement varier le rhythme et donner à chaque vers une cadence, et par conséquent une expression différente.

est sans contredit celle des Grecs et des Latins. L'harmonie n'y consiste point dans un rapport de quelques syllabes qui laisse libre la disposition des autres, mais dans l'ordre systématique de toutes, et aucune pause ne peut ralentir leur ensemble (1). La poésie doit donc alors conserver un ton soutenu (2) et une indifférence complète aux événements qu'elle raconte et aux idées qu'elle exprime. Il y a sans doute de la dignité et de la grandeur dans cette élévation du poëte au dessus de son sujet, mais cette cadence uniforme et cette raideur impassible du vers ne lui permettent de rien aborder d'ironique (3) ni de profondément senti. C'est une poésie pour ainsi dire extérieure, qui ne convient qu'au récit d'événements passés et à l'expression d'idées générales.

Dans la versification basée sur l'allitération, les consonnances sont si peu marquées, que l'on est forcé de rapprocher les mots où elles se trouvent, et de faire sentir le rapport des sons par celui des idées. Il faut bouleverser, comme à plaisir, la construction régulière, éliminer les particules purement grammaticales qui séparent les éléments du rhythme, presser les idées et accumuler les images. Toute transition disparaît entre les idées comme tout lien entre les mots; l'expression est trop vive et trop concise pour ne

(1) Cette nécessité est telle, que, dans l'hexamètre allemand, qui est composé dans le même esprit que l'alexandrin, le rhythme est plus fort que l'habitude, et l'on évite avec beaucoup de soin les césures qui suivent le 3e pied; il y en a cependant une dans le *Parthenaïs* de Baggesen, l. VII, v. 115 :

Schauder ergriff den Verzagenden, | Angst und bleiches Entsetzen,

et l'on pourrait en citer quelques autres.

(2) Dans des intentions d'harmonie imitative, les poëtes latins le modifiaient quelquefois; mais nous ne croyons pas qu'il y en ait un seul exemple dans les anciens poëtes grecs (sauf cependant les Comiques), et la versification métrique n'était rien moins que pure à Rome, on l'avait adoptée sans comprendre suffisamment ni ses exigences ni la nature de la langue.

(3) Il faut, bien entendu, en excepter les Comiques; mais nous avons déjà dit, p. 201, note 1, que leur versification ne devait pas être regardée comme véritablement basée sur la quantité, puisque l'on pouvait changer presque arbitrairement tous les pieds et les remplacer par d'autres composés d'éléments différents. Le seul genre de comique que le principe de la versification grecque ne rendit pas impossible est celui de la *Batrachomyomachie*, l'emploi d'une grande et noble forme pour un sujet petit et ridicule.

pas donner souvent à la pensée quelque chose de brusque et de heurté ; les sentiments ne gardent ni nuance ni gradation, et, tout préoccupé de la force de chaque détail, le poëte néglige l'harmonie de l'ensemble. Une poésie basée sur ce système de versification ne peut se prêter à aucune composition méthodique : c'est une improvisation lyrique, pleine de désordre et de grandiose, où l'inspiration du poëte ressemble à l'énergie d'un sauvage.

Si la rime n'était que le redoublement d'un son, ce serait une recherche puérile, incompatible avec toute disposition sérieuse de l'esprit ; la véritable base de la versification rimée, la seule que reconnaisse la théorie, est une relation d'idées exprimée par des consonnances, un rapport sensible entre le fond et la forme. Cette étroite liaison, et la nécessité d'éviter la monotonie par de fréquents changements de rime, exigent donc une rapide succession d'idées (1), et cette vivacité exclut jusqu'à certain point la dignité et la profondeur. D'ailleurs, l'harmonie des dernières syllabes et la numération régulière des autres produisent toujours une impression musicale ; quelle que soit l'expression intellectuelle qu'on y ajoute, la rime n'en communique pas moins à l'inspiration un caractère superficiel (2) et sentimen-

(1) Ce mouvement devient encore bien plus nécessaire lorsque le caractère de la rime est lui-même modifié ; lorsque, comme en français, de fortes consonnances alternent avec des consonnances sourdes.

(2) C'est pour cela que le vers de dix syllabes convient si bien au poëme héroï-comique et que l'alexandrin se prête si mal à l'épopée. Cette raison engagea sans doute Milton et Klopstock à rejeter la rime, et détermina les autres poëtes sérieux à croiser les rimes lorsque, comme en français, la pause de l'hémistiche, ou, comme en allemand et en anglais, la dureté de la langue, n'empêchaient pas les consonnances d'être trop frappantes. On sent si bien le caractère peu grave et peu élevé de la rime, que, dans les opéras, quand les personnages s'expriment avec le plus de passion et de dignité, on allonge instinctivement les vers et on entrelace les consonnances. Lorsque le poëte y manque, comme dans ces vers de l'*Artaserse*, de Métastase, act. III, sc. 3 :

Ardito ti renda,
T'accenda
Di sdegno
D'um figlio
Il periglio,
D'un regno
L'amor.
E dolce ad un' alma,
Che aspetta
Vendetta,
Il perder la calma
Fra l'ire del cor ;

c'est qu'il ne connait pas encore toutes

tal (1). Sans doute on peut, en brisant les vers par une pause, appeler l'attention sur des syllabes différentes (2), et rendre les consonnances moins frappantes; on peut même les dissimuler presque entièrement par de fréquents enjambements; mais loin de parvenir, tout en respectant les conditions essentielles du rhythme, à le conformer aux exigences d'une inspiration profonde, de pareils moyens le détruisent sans en modifier suffisamment l'expression. Tant que la versification se base exclusivement sur la rime, la poésie se plaît, comme la musique, dans le vague et dans la mélancolie; elle recherche plutôt les impressions fugitives que les nobles idées et les sentiments passionnés.

Quand, au contraire, le rhythme s'appuie sur une disposition systématique des accents, il n'est plus assez musical pour éveiller l'action du sentiment, et l'oreille cherche en vain à retrouver dans l'augmentation et la diminution de la voix une régularité que l'expression oratoire détruit à cha-

les exigences de son art ou qu'il se subordonne complétement au musicien. Une preuve bien évidente que l'on n'évite les consonnances que dans la crainte de produire un effet musical, c'est que la répétition des mêmes mots s'associe fort bien à l'expression d'une profonde douleur, comme dans ce passage du *Septem contra Thebas*, v. 893 :

ἈΝΤΙΓΟΝΗ.

Παισθεις ἐπαισας.

ἸΣΜΗΝΗ.

Συ δ'ἐθανες κατακτανων.

ἈΝΤΙΓΟΝΗ.

Δορι δ'ἐκτανες.

ἸΣΜΗΝΗ.

Δορι δ'ἐθανες.

ἈΝΤΙΓΟΝΗ.

Προς φιλου ἐφθισω...

ἸΣΜΗΝΗ.

Και φιλον ἐκτανες...

ἈΝΤΙΓΟΝΗ.

Μελεοπονος.

ἸΣΜΗΝΗ.

Μελεοπαθης.

ἈΝΤΙΓΟΝΗ.

Ἰτω γοος...

ἸΣΜΗΝΗ.

Ιτω δακρυα...

ἈΝΤΙΓΟΝΗ.

Διπλους λεγειν!

ἸΣΜΗΝΗ.

Διπλα δε ρειν!

ἈΝΤΙΓΟΝΗ.

Αχεων τοιαυτα γ'ἐγγυθεν...

ἸΣΜΗΝΗ.

Ὀλοα λαχειν!

ἈΝΤΙΓΟΝΗ.

Ὀλοα δ'ὁραν!

Ce dernier vers est répété plus bas, v. 915.

(1) C'est même, ainsi que nous l'avons dit, ce qui rend la rime si convenable à la poésie moderne, où la personnalité du poëte joue un si grand rôle.

(2) Sans attribuer la nécessité de notre hémistiche à cette seule raison (voyez p. 154-159), on n'en doit pas moins remarquer que le défaut d'accent rendait la rime plus frappante dans les vers français que dans tous les autres, et

que instant. Cette forme de versification ne peut s'associer qu'à une poésie philosophique (1) tellement élevée au dessus de la région habituelle de la pensée, que l'on reconnaît l'inspiration à la nature des idées, et d'une impassibilité assez dédaigneuse des intérêts de la vie pour qu'aucun sentiment égoïste n'en vienne jamais altérer la cadence. Il n'y a donc qu'un seul système qui convienne à l'agitation du sentiment comme à la contemplation de la pensée, et satisfasse à toutes les destinations de la poésie : c'est celui qui combine ensemble la rime et les accents. En séparant les rimes, les autres syllabes accentuées en affaiblissent l'impression purement musicale, et la consonnance qui termine le vers lui donne une harmonie véritable.

Loin donc de mériter les dédains qu'on affecte de lui prodiguer au nom de la pensée, la versification se recommande au respect par une valeur essentielle. Dans des formes où la réflexion n'aperçoit qu'une disposition toute matérielle, adoptée par hasard et conservée par une imitation servile, le philosophe découvre une conséquence de l'inspiration et un rapport nécessaire entre la cadence de l'expression et la nature de la pensée. L'historien trouve à son tour dans les moyens par lesquels cette harmonie se réalise de précieux renseignements sur le caractère primitif de la poésie, sur les développements de la langue, et sur un fait bien négligé encore malgré sa haute importance pour l'histoire de l'Humanité, sur l'influence qu'un peuple exerce sur l'imagination des autres. Pour le poëte enfin, la versification n'est pas seulement, comme on l'a si souvent répété, un stérile embarras; c'est une véritable force, mais une force dont il ne peut se servir qu'à la condition de faire une étude approfondie de l'expression du rhythme, et de choisir dans ses inspirations celles qui s'accordent plus intimement avec elle.

qu'il est le seul où la pause soit régulière et rigoureusement nécessaire.

(1) Dans le sens le plus large du mot, car le *Messias* et le *Paradise lost* doivent certainement une partie de leur beauté à l'absence de la rime.



ADDITIONS ET CORRECTIONS.

P. 6, note 2, l. 6, *ajoutez* : Voyez aussi Neapolis ad Ovide, *Fastorum* l. III, v. 536.

P. 30, note 1, *ajoutez* : L'ignorance où l'on est de la manière dont se forme la voix a fait recourir aux hypothèses les plus différentes. A l'instrument à cordes de Ferrein Savart substituait un appeau, M. Cagniard-Latour préfère une flûte, et il résulterait d'un travail de M. Manuel Garcia, auquel l'Académie des Sciences vient de donner son approbation, que la voix humaine réunirait les effets de plusieurs instruments différents.

P. 40, note 4, à la fin, *ajoutez* : On évitait cependant que cette dissemblance pût rien avoir de blessant; ainsi, par exemple, les Comiques latins, qui jouissaient cependant d'une bien grande liberté, n'admettaient l'anapeste que lorsque le pied précédent n'était pas un dactyle.

P. 41, l. 11, *au lieu de* La *lisez* : Quelquefois la

P. 41, note 1, *ajoutez* : Bernardino Baldi a écrit (vers 1600) l'*Il Lauro* en vers de quatorze syllabes, et il en a fait qui en ont jusqu'à dix-huit :

Non da terrena musa, non da fallace imaginato nume
Come già feci errante, cheggio, Signor, la sospirata aita;
Solo in te suo principio, fine havrà in te de le mie labre il suono.

Ap. Crescembeni, *Commentarj intorno alla sua istoria della volgar poesia*, t. I, p. 21.

P. 43, note 1, l. 18, *au lieu de* hypermétrique *lisez* : hypermètre

P. 43, note 2, *ajoutez* : Voilà pourquoi plusieurs critiques ont voulu qu'il y eût une sorte de parallélisme dans tous les vers. Atque scias oportet a veteribus doctis in quibus magna est auctoritas, illud superius genus non esse versum appellatum, sed hunc et definitum et vocatum esse versum, qui duobus quasi membris constaret, certa mensura et ratione conjunctis; saint Augustin, *De re musica*, l. III, ch. 2. Cette raison n'est probablement pas restée sans influence sur la division en hémistiches de nos alexandrins.

P. 44, note 3, *ajoutez* : Ainsi, quand Sénèque admettait un dactyle au premier pied d'un de ses vers, il commençait également le suivant par un dactyle; voyez Heinsius, *Adversariorum* l. III, ch. VI, p. 439.

P. 46, notes, col. 2, l. 5, *au lieu de* *αὐτω* *lisez* : *αὐτο*, et *ajoutez*, l. 8 : ap. Mai, *Iliadis fragmenta antiquissima*, *Σχολια εἰς Ὀδυσσειαν*, p. 14, col. 2.

P. 47, l. 7, *au lieu de* du période *lisez* : de la période

P. 48, notes, col. 2, l. 7, *ajoutez* : Dans le *Chi King*, le recueil des plus anciennes poésies chinoises, on trouve déjà un emploi assez fréquent du refrain, surtout dans le *Taya* (la 2e partie) et le *Seaouya* (la 3e partie).

P. 58, notes, col. 1, dernière ligne, *au lieu de* saturnius *lisez* : saturniens

P. 59, note 4, *ajoutez* : Cependant, s'il existait une langue où la quantité fût une nécessité matérielle qui dominât la prononciation, le contraire y serait vrai.

P. 63, notes, col. 1, l. 37, *au lieu de* Spencer *lisez* : Spenser

P. 64, notes, col. 1, l. 5, *ajoutez* : Lorsque deux voyelles appartenant à deux mots différents se suivent immédiatement, il n'y en a pas moins synalèphe. Quelquefois même on en réunit trois dans une syllabe métrique, comme dans ces vers :

Mas aunque muera por ti,
No te lo daré a entender.

P. 64, notes, col. 2, l. 20, *ajoutez* : La prononciation des E non accentués était même autrefois si marquée dans quelques patois français, qu'elle empêchait l'élision, et marquait suffisamment l'hémistiche :

Qui des peines d'enfer scet ances sermoner,
Il puet les devoies a voie ramener :
Si com vous puis dire, s'el volez escouter,
Dame, entendez moi, je veul a vos parler.

Vie de sainte Thasie, ap. *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, t. XXIII, p. [illegible].

[illegible]

[illegible]

Quelquefois même le rhythme est brisé par des pauses intérieures :

Dio messaggier mi manda : Io ti rivelo
La sua mente in suo nome. O quanta spene
Aver d'alta vittoria ! O quanto zelo
De l'oste a te commessa or ti conviene !

Gerusalemme liberata, ch. I, st. XVII.

P. 165, note 2, *ajoutez :* Dans le *Rimur af Karl og Grym*, le rhythme varie aussi ; les rimes sont croisées dans la première partie et se suivent deux à deux dans la seconde ; mais le principe véritable de la poésie scandinave était l'allitération.

P. 167, n. 2, avant-dernière ligne, *au lieu de* n'avaient pas *lisez :* n'y avaient pas

P. 168, notes, col. 1, l. 1, après συνθεσεως *ajoutez :* ὀνομάτων

TABLE DES MATIÈRES.

FIN



